ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES

HEFT 70.

JESUITISMUS

UND

BAROCKSKULPTUR

IN ROM

VON

WALTHER WEIBEL

MIT 10 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1909

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES.

(Erscheinen seit 1900.)

1. Heft. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Von Prof. Dr. *B. Haendcke.* Mit 11 Tafeln. 3. —

2. Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. Von Dr. *Fritz Wolff.* 4. —

3. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Von Dr. *Emil Jaeschke.* 3. —

4. Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Von Dr. *Jakob Prestel.* Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —

5. Altchristliche Ehedenkmäler. Von Dr. *Otto Pelka.* Mit 4 Lichtdrucktafeln. 8. —

6. Die Darstellung der Anbetung der hl. drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Von *Neena Hamilton.* Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

7. Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Von *Adolph Goldschmidt.* Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —

8. Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Von Dr. *Jakob Prestel.* Mit 7 Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50

9. Giottos Schule in der Romagna. Von *Albert Brach.* Mit 11 Tafeln. 8. —

10. Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Von *Felix Witting.* Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —

11. Das Porträt an Grabdenkmalen. Seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Von Dr. *Reinhold Freiherr von Lichtenberg.* Mit 44 Lichtdrucktafeln. 15. —

12. Die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Von Dr. *Walter Rothes.* Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —

13. Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I. Jahrtausend von *Oskar Wulff.* Mit 6 Tafeln und 43 Abb. im Text. 12. —

14. Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Von *Johnny Roosval.* Mit 61 Abb. 6. —

15. Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento. Nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Von *Paul Schubring.* Mit 30 Abbildungen. 6. —

16. Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Von *Albert Brach.* Mit 18 Lichtdrucktafeln. 8. —

17. Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie von *S. Fechheimer.* Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

18. Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Von *Walter Stengel.* Mit 100 Abbildungen. 2. 50

19. Westfranzösische Kuppelkirchen. Von *Felix Witting.* Mit 9 Abb. 3. —

20. Der anonyme Meister des Poliphilo. Studie zur ital. Buchillustration u. zur Antike in der Kunst des Quattrocento. Von *Jos. Poppelreuter.* Mit 25 Abb. 4. —

21. Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Von *C. Hasse.* M. 8 Tfln. 4. —

22. Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria sopra Minerva in Rom. Von *Adolf Gottschewski.* Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

23. Das Tabernakel mit Andrea's del Verrocchios Thomasgruppe an or San Michele zu Florenz. Ein Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. Von *Curt Sachs.* Mit 4 Lichtdrucktafeln. 3. —

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. HEFT 70.

JESUITISMUS UND BAROCKSKULPTUR IN ROM



JESUITISMUS

UND

BAROCKSKULPTUR IN ROM

VON

WALTHER WEIBEL

MIT 10 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1909



VORWORT.

Die ersten Ideen zu der vorliegenden Arbeit erhielt ich vor vielen Jahren in Rom. Herrn Dr. Thomas von Wahl und Herrn Max Roeder danke ich an dieser Stelle herzlich für die reichen Anregungen, die sie mir damals gaben und für die Förderung meiner Arbeit, die mir auch später stets gewährt wurde. Zu ganz besonderem Dank bin ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Artur Weese in Bern verpflichtet, der mir immer in der liebenswürdigsten Weise mit Rat zur Seite stand. Auch Herrn Carl de Herz-Hertenried, der mir bei meiner Arbeit in zuvorkommendster Weise durch seine photographischen Aufnahmen behilflich war, spreche ich meinen aufrichtigen Dank aus.

Zürich, Frühjahr 1909.

WALTHER WEIBEL, Dr. phil.



INHALTSVERZEICHNIS.

VERZEICHNIS DER TAFELN.

I.

EINLEITUNG.

> «Die Stile resultieren nur aus den geistigen Faktoren, die ein Zeitalter beherrschen.»
>
> *Richard Muther.*

A.

IN keiner Epoche steht das künstlerische Leben Roms so sehr unter dem beherrschenden Einfluß eines einzigen Meisters, wie im Seicento. Um daher die Beziehungen zwischen dem Jesuitismus und der Barockskulptur klarzustellen, wird man vor allem die Wirkung untersuchen müssen, die der Katholizismus des XVII. Jahrhunderts und vor allem diejenige Geistesströmung innerhalb der Kirche, die wir als Gegenreformation zu bezeichnen pflegen, auf die Plastik der bedeutendsten unter den römischen Künstlern jener Zeit, Lorenzo Berninis, ausgeübt hat. Zwar hat einer der hervorragendsten italienischen Vertreter der Kunstwissenschaft eine derartige Untersuchung von vornherein abgelehnt. Adolfo Venturi erklärt den Genius Berninis nur aus den ruhmvollen Traditionen Roms, die in seinem Geiste zusammenströmten und meint: «Wollen wir statt dessen die Persönlichkeit des Bernini aus den politischen, religiösen, literarischen Einflüssen seiner Zeit heraus sich entwickeln lassen, sie auf diese Weise zu deuten suchen und ihn demgemäß schwanken, straucheln, sich bücken und in die Ecke drücken sehen — wie das zu seiner Zeit üblich war — so bekommen wir wohl eine Schicksalspuppe, nicht aber ein Genie zu sehen»[1]. Wenn wir aber mit Richard Muther glauben, daß ein Stil nur aus den ein Zeitalter beherrschenden geistigen Faktoren resultieren kann, so muß es erlaubt und nützlich sein, dem Ein-

fluß der gewaltigsten geistigen Macht des Seicento auf die Kunst jenes Meisters nachzuforschen, der die Plastik zu einer neuen Stilentwickelung geführt hat.

Am Ende des sechszehnten Jahrhunderts war die Erneuerung der Kirche von innen heraus und die Ausbildung einer im Gegensatz zur allgemein christlichen spezifisch katholischen Weltanschauung vollzogen. Die Gründung des Jesuitenordens und das Beispiel eines streng asketischen Lebenswandels, wie ihn die Päpste Clemens VIII., Pius V., Sixtus V., Paul IV. dem Klerus gegeben hatten; endlich die große «Reformation an Haupt und Gliedern», die durch das tridentinische Konzil vorgenommen worden war und sich auf alle Gebiete der kirchlichen Disziplin erstreckte; alles das hatte zusammengewirkt, um der katholischen Kirche, die zu Anfang des XVI. Jahrhunderts vor dem Ansturm des heidnischen Humanismus zitterte, neues Lebensgefühl und dem Protestantismus gegenüber eine kampfeslustige Stimmung zu verleihen[2]. Diese neue Bewegung konnte sich nur noch intensiver und innerlicher gestalten.

Die Kunst, der feinste Gradmesser des geistigen Lebens einer Zeit, hatte schon frühe die Zeichen dieser religiösen Wiedergeburt getragen. Sie wiesen aus der Renaissance heraus auf einen neuen Stil, den man früher verächtlich, heute in ganz objektiver Weise als Barockstil bezeichnet. «Nur die Schlechtunterrichteten und Anmaßenden werden bei diesem Wort sogleich eine abschätzige Empfindung haben» sagt Nietzsche[3].

Die ersten formalen Anzeichen des neuen Stils treten in der Malerei auf. Strzygowski rechnet die Entstehung des Barocks von Raffaels letztem Stile und von Correggio an[4]. Die ersten Werke schon, die die neue Stilrichtung vertreten, wie die Transfiguration im Vatikan und die hl. Caecilie (1513) bringen auch das Ideal zum Ausdruck, das der spätern Zeit so teuer wurde: Die Darstellung der religiösen Gemütsbewegung, die Verinnerlichung und gleichzeitig die Veranschaulichung des darzustellenden religiösen Vorgangs. Raffaels und Correggios Spuren folgten Tizian mit seiner Assunta (1518) in der Akademie zu Venedig und Sodoma mit der Verzückung der hl. Katharina (1525) in Siena. Zunächst kämpfte die neue Richtung noch gegen den Manierismus, besonders der römischen Schule. Der erste Maler, der den neuen Stil in voller Freiheit handhabte, war Tintoretto, (1518—1594). Jakob Burckhardt nimmt für den allgemeinen Sieg des neuen Stils gegen den Manierismus etwa das Jahr 1580 an[5]; und diese Zeitbestimmung gewinnt einen um so höhern Wert, als auch

für die Architektur in diesem Jahre ein Wendepunkt eintritt. Durch den 1580 vollendeten Bau des Gesù in Rom, der großen Prachtkirche des Jesuitenordens, hatte V i g n o l a einen Typus für den katholischen Kultusbau hingestellt, der gegenüber dem Renaissanceideal des Zentralbaus den Bedürfnissen des Gottesdienstes in erster Linie Rechnung trug. Durch seine Ausgestaltung des Langhauses zu einem saalähnlichen Gebäude und durch seine Verbindung mit einer Zentralanlage in idealem Stil für diejenigen Teile, die für die wichtigsten Kultushandlungen bestimmt waren, vereinigte der Gesù alle Ansprüche, die man von seiten des Klerus erhob. Es ist daher nur natürlich, daß dieses Beispiel sofort in unzähligen mehr oder weniger genauen Nachahmungen befolgt wurde. Neben Burckhardt weist besonders Gurlitt auf die Wichtigkeit des Gesù hin[6] und Wölfflin hat daher auch nichts einzuwenden, «wenn man für den fertigen Stil ungefähr das Jahr 1580 annehmen will»[7]. Zunächst mochte freilich noch das große Vorbild des als Zentralbau gedachten St. Peter ein Gegengewicht gegen die neue Form bilden; als aber im Jahre 1605 C a r l o M a d e r n a den Bau des Langhauses an diesem wichtigsten Dome der Welt begann, da war der Sieg der Jesuitenkirche eine vollendete Tatsache.

Die Skulptur aber sollte erst etwa ein halbes Jahrhundert später dazu gelangen, den neuen Ideen auch ihrerseits den adäquaten Ausdruck zu schaffen. Burckhardt spricht von einer «tiefen Ermattung» in den ersten Jahrzehnten nach Michelangelos Tode[8]. Die Tatsache war schon Ranke bekannt, da er bei der Besprechung des Einflusses, den die Kirche am Ende des Jahrhunderts auf die Künste ausübte, in eingehender Weise die Stellung der Architektur und Malerei erörtert und auch die Musik nicht vergißt; von der Plastik aber sagt dieser größte Historiker der Epoche kein Wort, da ihre Leistungen eben im Vergleich zu denen der Schwesterkünste zu unbedeutend sind[9]. Schmarsow, der im Gegensatz zu den übrigen Forschern die Grundströmung dieser Stilperiode nicht für eine malerische, sondern für eine plastische hält, glaubt den Grund dieser Ohnmacht der eigentlichen Skulptur darin zu finden, daß die Lebenskraft des plastischen Gestaltens in den Schwesterkünsten aufgegangen sei[10]. Doch dürfte sich diese Tatsache einfacher daraus erklären, daß die Plastik, als die ihrem Wesen nach dem Geiste des Christentums am wenigsten entsprechende Kunst, am meisten Zeit brauchte, um die neuen Ideen aufzunehmen, und nur mit Verzicht auf einige ihrer bisherigen Gesetze sich zur Beherrschung des speziell k a t h o l i s c h e n (jesuitischen) Ideals durchzuringen vermochte.

Der Genius B e r n i n i s war zu dieser Aufgabe berufen.

B.

Es gibt wenig Künstler, bei denen die kritische Würdigung der Mit- und Nachwelt so maßlos auseinandergeht wie bei Bernini. Sein Jahrhundert verehrte ihn als einen neuen Michelangelo; wo ein Widerspruch und Feindseligkeiten gegen ihn rege wurden, lassen sich fast immer Gründe persönlicher Eitelkeit und Eifersucht feststellen, da seine überragende Stellung naturgemäß die Bedeutung der andern Künstler herabsetzte. Nur wenige standen ihm künstlerisch feindlich entgegen. Salvator Rosa, der ihn öffentlich befehdete, und Andrea Sacchi, der sich überhaupt vom Verkehr mit der Künstlerschaft zurückhielt, besaßen allerdings eine genügend starke Persönlichkeit, um ihre eigenen Wege zu gehen. Borromini dagegen, der heftigste und rücksichtsloseste Gegner des Meisters, war dessen Schüler gewesen und vermochte sich niemals dem Einflusse des Größern zu entziehen, den er durch Bizarrerien und gewalttätigen Bruch mit jeder künstlerischen Tradition zu besiegen versuchte. Die Kritik der Mitwelt, die in den Lebensbeschreibungen zum Ausdruck kommt, stimmt einen förmlichen Panegyrikus auf Berninis Werke an. Nur Passeri macht einige Einschränkungen; es ist aber bemerkenswert, daß ein späterer Herausgeber seiner Werke den Leser zur Vorsicht mahnt, «der Verfasser war keineswegs mit Bernini befreundet, gegen den sich in Rom eine mächtige Verschwörung gebildet hatte, zum Teil aus Neid, zum Teil wegen seines allzustrengen und gewalttätigen Auftretens[11]. Passeri läßt keine Gelegenheit vorübergehen, um, ohne einen Namen zu nennen, Berninis Charakter in schlechtes Licht zu setzen, aber man muß mit seinem Herausgeber anerkennen, daß er im allgemeinen den künstlerischen Leistungen seines Gegners gerecht zu werden weiß.

Die Beurteilung, die man heutzutage den Werken der Barockzeit und vor allem denen Berninis angedeihen läßt, den man für jeden damals begangenen Fehler verantwortlich macht, geht auf das XVIII. Jahrhundert zurück, in die Zeit des strengen Klassizismus, der nur die Schablone der Antike, wie er sie sich dachte, anerkennen konnte. Der Begründer dieser Richtung, Winckelmann, scheint zuerst in der Beurteilung Berninis jenen verächtlichen Ton angeschlagen zu haben, der, von wenigen Ausnahmen abgesehen, das ganze XIX. Jahrhundert hindurch immer wieder in kunsthistorischen und kritischen Werken wiederkehrte und dem es zu verdanken ist, daß noch jetzt der römische Barock ein verhältnismäßig wenig erforschtes Gebiet der Kunstwissenschaft bleibt. Winckelmann schrieb Anfangs Juli 1756 in

einem Briefe an Berendis: «Es ärgert mich, daß ich aus Gefälligkeit einigen neuern Künstlern gewisse Vorzüge eingeräumet. Die Neueren sind Esel gegen die Alten, von denen wir gleichwohl das Allerschönste nicht haben, und Bernini ist der größte Esel unter den Neueren, die Franzosen ausgenommen, denen man die Ehre in dieser Art lassen muß»[12]. Bald darauf äußerten sich italienische Kritiker in ähnlicher Weise, wenn auch weniger respektlos. Milizia anerkennt zwar einzelne Werke Berninis, doch spricht er, anläßlich der gewundenen Säulen des Baldachins in St. Peter, auch von Wahnsinn (delirio) und Absurdität. Er fand in Guattani einen Verteidiger des Meisters. Ihre Kontroverse soll später noch erörtert werden[13]. Von dieser Zeit an wird aber die Winckelmannsche Beurteilung ganz allgemein. Nur einige feinsinnige Beobachter, die in ihrem Urteile ganz isoliert bleiben, wie Stendhal und Taine, setzten sich über das Vorurteil hinweg. Erst Jakob Burckhardt unternahm es in seinem Cicerone, das Werk Berninis, gegen den er selber eine starke Abneigung empfunden haben muß, kritisch neu zu bewerten. Die seitherige Literatur über den römischen Barock befaßt sich fast ausschließlieh mit der architektonischen Entwickelung. Obwohl jetzt die wichtigsten biographischen Dokumente über Bernini von Fraschetti in dankenswerter Weise publiziert worden sind[14], hat doch die kritische Forschung über die Skulptur des Barock seit Burckhardt nur wenige Fortschritte gemacht. Es sei mir gestattet, hier die Worte hinzusetzen, mit denen Diego Angeli die Einleitung zu seinem sorgfältigen und umfassenden Register der Kunstwerke in den Kirchen Roms beschließt: «Das Jahrhundert, das der Welt die hohe Kunst Gian Lorenzo Berninis gegeben hat, verdient wohl eine Ehrenrettung: die Mode und — sagen wir es ruhig — der anglosächsische Geist der Gefolgschaft John Ruskins, haben eine unverdiente Schmach über diese Kunstperiode geworfen, die um so lebenskräftiger war, als sie eine ganze Welt und eine ganze Kultur zur Darstellung brachte. Ein liebevolles Studium der römischen Kirchen, ohne Vorurteil und mit Aufrichtigkeit unternommen, wird zu dieser Rehabilitation beitragen, und ich werde mich freuen, wenn ich zu einem geringsten Teil an diesem Ergebnisse mitgearbeitet habe[15].»

C.

Giovanni Lorenzo Bernini wurde 1598 in Neapel als Abkömmling einer florentiner Künstlerfamilie geboren. Während im XV. und XVI. Jahrhundert Toskana und Umbrien die Hauptvertreter

des künstlerischen Lebens hervorgebracht hatten und die Meister jener Gegenden die römische Kunst auf ihre Höhe führten, wird nun Neapel der Ausgangspunkt einer neuen Generation. Der gelesenste und für die Epoche bezeichnendste Dichter des Seicento, Cavalier Marino, war ein Neapolitaner; sein Landsmann Michelangelo da Caravaggio, einer der bedeutendsten und originellsten Maler an der Wende des Jahrhunderts. Auch im spätern Verlauf des XVII. Jahrhunderts brachte Neapel eine Reihe tüchtiger Maler hervor und einer der hervorragenden künstlerischen Gegner Berninis, der als Maler und als Dichter tätige Salvator Rosa, hatte seine Schule in Neapel durchgemacht. Der Einfluß des katholischen Spanien machte sich dort noch stärker geltend als in den übrigen Teilen Italiens. Ein spanischer Meister, Giuseppe Ribera, kann fast als das Haupt einer neapoletanischen Malerschule betrachtet werden.

Diese Einflüsse konnten aber auf Bernini nicht mehr wirken. Er war dazu bestimmt, in der Hauptstadt des Katholizismus selber herangebildet zu werden; seiner ganzen künstlerischen Laufbahn gemäß könnte man ihn als den römischen Meister kat'exochen bezeichnen. Und doch scheint die Natur in ihm alles vereinigt zu haben, was seine Väter in der frühern Heimat erworben haben konnten. Bernini hat nicht nur den echt römischen Sinn für das Kolossale; auch die Universalität der Toskaner, die in allen Künsten gleich große Werke schufen, und die seltsame südliche Mischung von scharfer Naturbeobachtung und ekstatischer Schwärmerei sind in ihm wirksam.

Schon in früher Jugend siedelte Gianlorenzo von Neapel nach Rom über, wo sein Vater Pietro 1605 Präsident der Akademie San Luca wurde. Das beweist, daß die römische Künstlerschaft Achtung und Vertrauen zu ihm hatte. Seine Werke zeigen ihn als einen vorzüglichen Techniker, der aber in den erstarrten Formen des Manierismus befangen blieb. Die zeitgenössische Kritik zollt Pietro Bernini volle Anerkennung[16]. Unter der Anleitung dieses Mannes lernte der junge Gianlorenzo die Anfangsgründe der Plastik.

Die künstlerischen Versuche des Knaben lenkten frühzeitig die Aufmerksamkeit auf ihn und bei der offenbaren Beliebtheit, deren sich sein Vater erfreute, war es ihm leicht, bald in die vornehmsten künstlerischen und kirchlichen Kreise Eintritt zu erhalten. Schon Paul V. Borghese (gest. 1621) ließ sich von dem jungen Künstler porträtieren und der Kardinalnepote Scipio Borghese, der Gründer der berühmten Villa, nahm ihn in besondere Obhut. Zur selben Zeit trat dieser in engere Beziehungen zum Kardinal Maffeo Barberini.

Die Biographen erzählen allerlei Einzelheiten über die Vertraulichkeit und Freundschaft, die der Kardinal dem jungen Bernini entgegenbrachte. Für diesen war es daher ein großes Glück, als Barberini 1623 den päpstlichen Stuhl bestieg, auf dem er als Urban VIII. 21 Jahre regierte. Die Beziehungen zu Bernini dauerten fort und führten zu gewaltigen Aufträgen. Der Künstler hatte stets, auch unangemeldet, freien Eintritt in die päpstlichen Gemächer und Urban verschmähte es nicht, eines Tages mit 16 Kardinälen den Künstler in seiner Werkstatt aufzusuchen. Nach dem Regierungsantritt Innocenz X. fiel er zunächst in Ungnade; aber seine künstlerische Meisterschaft und Intriguen, die zu seinen Gunsten gesponnen wurden, verschafften ihm bald den Auftrag zu dem großen Brunnen auf der Piazza Navona. Bei dessen Ausführung hatte der Papst Gelegenheit, die überlegenen geistigen Gaben Berninis schätzen zu lernen; und fortan war der Meister wieder persona grata an der Kurie. Mit Innocenz Nachfolger, Alexander VII. aus der Familie Chigi, verband den Meister eine ähnliche Zuneigung, wie sie zu Urban VIII. bestanden hatte. Alexander VII. berief ihn schon am ersten Tage seiner Herrschaft in den Palast, und während der Dauer derselben (1655—1667) genoß Bernini eine wahrhaft fürstliche Stellung. Clemens IX. Rospigliosi bewunderte den Meister aufs höchste; während seiner nur kurzen Regierung (1667—1669) besuchte er ihn öfter und er liebte es sehr, mit Bernini allein, ohne die Anwesenheit von Personen der Kurie, zu speisen.

Bernini war aber nicht nur während seines ganzen Lebens mit dem päpstlichen Hofe aufs engste verbunden, dessen Ideen er mit der Luft einatmen mußte; er verkehrte auch mit den Häuptern des damals so mächtigen Jesuitenordens. Die Väter der Gesellschaft Jesu waren schon frühe auf sein Talent aufmerksam geworden; 1622 erhielt Bernini bereits den Auftrag, dem Kardinal Robert Bellarmin ein Grabdenkmal im Gesù zu errichten. Diese Aufgabe war von größter Bedeutung, da Bellarmin, der erste jesuitische Kardinal, im «Geruche der Heiligkeit» gestorben war und die Gesellschaft alles daran wandte, das Andenken des «ehrwürdigen Dieners Gottes», wie Bellarmin seit der Einleitung des Seligsprechungsprozesses (15. Januar 1627) offiziell heißt, in Ehren zu halten[17]. In spätern Jahren war Bernini mit dem General der Gesellschaft, P. Gianpaolo Oliva, aufs vertrauteste befreundet[18]. er entwarf die Illustrationen zu den Predigten des berühmten Redners; und dieser besorgte während der Reise Berninis nach Paris den diplomatischen Briefwechsel zwischen dem Papste und dem französischen Hof.

Es ist klar, daß der beständige Verkehr in diesem Milieu nicht ohne Einfluß auf den Meister bleiben konnte. Für die Einwirkung des Jesuitismus auf sein Denken ist ferner eine Reihe von Tatsachen aus seinem Leben charakteristisch, die beweist, daß die katholische Welt- und Lebensanschauung Berninis mit zunehmendem Alter stufenweise fortschreitet. In der Jugend, wo selbst seine zu kirchlichen Zwecken bestimmten Skulpturen ohne besondere religiöse Vertiefung gearbeitet sind, führte Bernini noch das übliche Leben der freien italienischen Künstler.

Durch seine Abenteuer mit einer schönen Römerin, die später die Gattin eines seiner Schüler wurde, hat er die Chronique scandaleuse der italienischen Künstlergeschichte bereichert[19]. Erst 1639 vermählte er sich auf dringenden Wunsch Urbans VIII. Von jenem Zeitpunkte an hat er aber, wie Baldinucci berichtet, «mehr wie ein Mönch als wie ein Weltlicher gelebt»[20]; jedes Jahr nahm er von da an Teil an den «geistlichen Uebungen», die Ignatius von Lojola für seinen Orden eingerichtet hatte, und jede Woche beichtete und kommunizierte er zweimal.

Seine Gegner haben allerdings seinen Charakter in ein ungünstiges Licht zu stellen versucht. Das Stärkste hat sich hierin Passeri geleistet, der, ohne Berninis Namen zu nennen, schreibt: «Diesem Drachen, der wachsam die hesperischen Gärten behütete, lag daran, daß kein anderer die goldenen Aepfel der päpstlichen Gunst entrisse und nach allen Seiten spie er Gift und streute stechende Dornen der Feindschaft auf den Weg, der zum Besitz der hohen Gunst führte»[21]. Dagegen haben wir nicht nur von seinen Verehrern, wie Baldinucci und seinem Sohne Domenico Bernini, eine Reihe von Anekdoten überliefert bekommen, die ihn als liebenswürdigen Förderer junger Kräfte und als einen Wohltäter im geheimen darstellt; auch Milizia, der künstlerisch mit Bernini sehr scharf ins Gericht geht, betont in seiner ausführlichen Biographie die Herzensgüte des Meisters und nennt ihn einen «guten, zu Almosen geneigten Christen»[22].

Bernini ließ sich seine katholische Ueberzeugung etwas kosten. 1644 machte er den Mönchen von S. Giovanni degli Scalzetti eine beträchtliche Schenkung und sechs Jahre später eine zweite an dasselbe Kloster. Auch ließ er die Kirche der Künstler, S. Andrea e Leonardo, auf eigene Kosten restaurieren.

Seine Frömmigkeit war aber nicht nur äußerlich. Er war persönlich «dem Apostelfürsten Petrus in inniger Verehrung zugetan», und schrieb seine außerordentliche Arbeitskraft, die uns noch

heute erstaunen macht, einer beständigen Hilfe dieses Heiligen zu. In den letzten Lebensjahren des Meisters verzerrte sich seine Frömmigkeit zu einer mystischen Schwärmerei, wovon die Werke dieser Zeit ein ebenso deutliches Zeugnis ablegen wie die Berichte der Biographen.

Diese stärkere Betonung der religiös-schwärmerischen Innerlichkeit, die das künstlerische Merkmal der letzten Periode des Meisters wird, entspricht nicht etwa nur dem wachsenden religiösen Bedürfnis des alt gewordenen Katholiken, sondern sie ist zugleich ein Anzeichen einer tiefen Bewegung, die durch ganz Europa sich ausbreitete. Die päpstliche Hofhaltung hatte wieder einen Luxus erreicht, der nach einer neuen Reaktion rief. So kam es, daß in Rom selber diese Bewegung einen Führer fand. Im Jahre 1670 kam ein Mann nach Rom, dessen Name schon von Taine mit Berninis Kunst in Zusammenhang gebracht worden ist, der spanische Mystiker Don Miguel de Molinos[23]. Der französische Historiker findet in dessen «Guida spirituale» einen Kommentar zu der Gruppe der hl. Teresa[24]; auch Fraschetti weist bei diesem Werke auf Molinos hin[25]. Es ist schon zeitlich ganz ausgeschlossen, daß Molinos auf dieses Werk einen Einfluß gehabt hat; aber er dürfte, da er als Freund der Kurie und der Jesuiten im apostolischen Palaste wohnte, mit Bernini in persönlichen Verkehr getreten sein und vielleicht auch noch Einwirkung auf ihn gewonnen haben. 1675 erschien die Guida spirituale, die Molinos Namen berühmt gemacht hat[26]. Während er zuerst nur Beifall fand, wurde er 1680, im Todesjahre Berninis, zum erstenmale von dem Jesuiten Segneri angegriffen, aber von der Inquisition in Schutz genommen. Die Einleitung des Prozesses gegen Molinos erfolgte erst 1685; zwei Jahre später wurde er wegen «ketzerischer und temerärer Meinungen und Lehren» und wegen seines angeblich unsittlichen Lebenswandels zu lebenslänglicher Kerkerhaft verurteilt. Im selben Jahre, als die Guida erschien, 1675, entstand auch in dem protestantischen Deutschland eine religiöse Bewegung, die in ähnlicher Weise eine Verinnerlichung der Religion anstrebte, der Pietismus[27]. Dieses gleichzeitige Auftreten der protestantischen Pietisten und der katholischen Quietisten, wie man die Anhänger Molinos nannte, beweist, wie tief das Bedürfnis nach einer solchen Richtung wurzelte, in der die Reaktion der innerlich gedachten Religion gegen die dogmatische Versteinerung sich äußert, die im Protestantismus so gut eingetreten war wie in der römischen Kirche nach Trient.

Der spanische Theologe mußte sich vor allem auf seine Lands-

männin, die Wiedererweckerin der Mystik, Santa Teresa berufen. In der Guida zitiert er ihre Aussprüche und Briefe fast auf jeder Seite und mit derselben Autorität wie die Schriften der Kirchenväter. Der Künstler, der Teresa in unübertroffener Weise gefeiert hatte, und der, wie wir sehen werden, auch ihre Schriften kennen mußte, wird diese Verehrung der Heiligen mit Sympathie begrüßt haben. Auch der Ratschlag, den Molinos erteilt, möglichst oft, am besten jeden Tag zu beichten und zu kommunizieren, mußte Bernini willkommen sein, der schon seit Jahren dies wöchentlich zweimal tat. So konnten die Ideen Molinos auf guten Boden fallen. Ein direkter Zusammenhang der «Guida» mit den Werken Berninis läßt sich nicht nachweisen; aber eine Stelle beweist doch zum mindesten eine auffallende Verwandtschaft der geistigen Richtung. Die Vorstellung von dem Blute des Heilands, als erlösende Flut, die die Sünden der Menschheit tilgt, findet sich in der heutigen religiösen Literatur, namentlich bei gewissen protestantischen Sekten, sehr häufig; der damaligen Zeit aber war sie nicht geläufig. Bernini vertraute «stets» wie sein Biograph sagt, «auf das Blut des Heilands, in dem er seine Sünden reinzuwaschen hoffte» [28]. In Molinos Guida enthält eine Stelle dieselbe Vorstellung: die Seele muß, bevor sie würdig wird, in die Gegenwart der Gottheit einzutreten und sich mit ihr zu vereinigen, mit dem «kostbaren Blut des Erlösers gewaschen werden» [29]. Bernini hat dann dieser Vorstellung auch eine künstlerische Darstellung gegeben, wovon noch zu reden sein wird.

Diese rein menschlich leicht erklärliche Tatsache, daß die Religiosität im hohen Alter an Bedeutung gewinnt, kann man auch bei andern Künstlern dieser und der vergangenen Periode beobachten. So hatten sich auch für Michelangelo «die Hände Christi erst spät geöffnet»; ihm aber war es nicht mehr möglich, «die produktiven, gestaltengebenden Mächte seiner Phantasie zu erwecken; der Quietismus des Alters und die wortlosen Grübeleien des Melancholikers waren im Bunde und schnitten jeder schöpferischen Anwandlung den Lebensfaden ab» [30]. Michelangelo hat diesem Gedanken selber in dem Sonett «Giunto è già», einen erschütternden Ausdruck gegeben. «Nicht Malerei oder Bildhauerei soll mehr meine Seele beruhigen, die nur jener göttlichen Liebe zugewandt ist, die am Kreuze die Arme öffnet, uns aufzunehmen» [31]. Auch Ammanati bekehrte sich im Alter zu wahrem Fanatismus; er verstümmelte die Werke seiner Jugend und suchte durch Briefe und Reden die junge Künstlergeneration zu überreden. «Wir dürfen nicht gehorchen, wenn uns un-

züchtige «cose» in Auftrag gegeben werden, und wir müssen Acht haben, unserer Seele nicht zu schaden», schreibt Bartolommeo Ammanati in einem Briefe vom 22. August 1582, im Alter von 71 Jahren [32].

Das Gegenteil sehen wir bei Bernini eintreten. Sein Quietismus hatte nur die Ideen vertieft, die ihn sein ganzes Leben lang bewegten, und so durfte er in den ihm geläufigen Formen das aussprechen, was er zu jenen Zeiten empfand. Sein Auge und sein Arm waren noch nicht erschlafft und er entwickelte in den letzten zwölf Jahren seines Lebens eine Tätigkeit, deren Umfang uns bei seinem hohen Alter in Erstaunen setzen muß. Eine ganze Reihe von Marmorwerken ist damals entstanden; aber der Inhalt dieser Arbeiten beweist uns, wie sehr das ganze Denken des Künstlers auf das Jenseits gerichtet war und wie sehr ihn die schwärmerische Richtung beherrschte, die im Katholizismus auch außerhalb der Anhänger Molinos um sich griff. Der Meister, der inzwischen 80 Jahre alt geworden war, träumte nur noch von «Märtyrern, von der inbrünstigen Andacht greiser Einsiedler und von triumphierenden Himmelfahrten glorreicher Bekenner.»

In dieser letzten Zeit entstand noch eine Zeichnung, die den mystischen Charakter aufs deutlichste erklärt, den Berninis Religiosität angenommen hatte. Er wollte endlich das B l u t d e s H e i l a n d s, auf das er so sehr hoffte, auch mit seiner Kunst verherrlichen. Da seine Kraft zu einem großen Werke nicht mehr ausreichte, entwarf er eine Zeichnung, die er als Stich verbreiten und zugleich als großes Gemälde ausführen ließ. Der Erlöser am Kreuze schwebt über einem Meere von Blut, in das aus seinen fünf Wunden immer neue Ströme sich ergießen. Maria fängt den kostbaren Strom aus der Seitenwunde auf und bietet das Versöhnungsopfer Gott Vater an, der über dem Kreuz aus dem Himmel herabschwebt. Engelscharen flattern wie Sturmvögel vor den dunkeln Wolken, die den Horizont bedecken. — Die Komposition durfte im Rahmen dieser Arbeit genannt werden, obwohl sie kein Werk der Plastik ist, da einerseits der religiöse Zustand des Meisters sich in ihr deutlich spiegelt und anderseits anzunehmen ist, daß er seine Idee auch in plastischer Form zum Ausdruck gebracht hätte, wenn seine Kräfte dies gestatteten [33]. — Das Gemälde vom Blute Christi wollte er bis zu seinem Tode vor seinem Bett aufgehängt haben, um es beständig vor Augen zu sehen.

Der seltsame, mystisch erregte Zustand seiner Seele geht aus einem Vorfall hervor, den Baldinucci berichtet. «Als er am Sterben war, ließ er durch den Kardinal Azzolino die Königin von Schweden

inständig bitten, für ihn zu Gott zu beten, da er, wie er sagte, annahm, diese große Dame habe eine besondere von Gott wohlverstandene Sprache, da ja Gott zu ihr in einer Sprache geredet hatte, die sie allein zu verstehen vermochte»[34]. Das unbeschränkte, persönliche Gottvertrauen, das den Meister zu jener Zeit beseelte und das gerade etwas unjesuitisches ist und für seine Bekanntschaft mit den Ideen Molinos spricht, verließ ihn auch auf seinem Sterbebett nicht. Baldinucci erzählt, daß er seinem Beichtvater, der ihn über seinen Seelenzustand befragte, geantwortet habe: Mein Vater, ich habe einem Herrn Rechenschaft abzulegen, der um seiner bloßen Güte willen nicht auf Heller und Pfennig sieht[35].

Und also, in vollkommener Seelenruhe, starb Lorenzo Bernini, am 28. November 1680.

Da der Jesuitismus zunächst und später die neuerwachte katholische Mystik die Persönlichkeit in so hohem Maße durchdrangen und bestimmten, so mußten sie auch auf die Kunst einen Einfluß gewinnen. Berninis Genius war so machtvoll, daß er als der erste den Ideen, die ihn bewegten, auch in der Plastik den höchsten Ausdruck zu verschaffen wußte. «Ein Römer zu einer Zeit, da jede römische Kunst erloschen schien» (Venturi) gab er das letzte glänzende Schauspiel eines wahren «Fürsten der Kunst», vor dem sich «Päpste, Fürsten und Völker in Ehrfucht beugten»[36]. Er wurde, wie Burckhardt sagt, der Mann des Schicksals[37].

D.

Die Künstler des Seicento legten auf das Stoffliche das allergrößte Gewicht, oft zum Schaden der eigentlich künstlerischen Qualitäten ihrer Werke[38]. Ein genaues Studium der Quellen wurde als unerläßlich betrachtet, um den «concetto», die Idee oder den Vorwurf, den man dem Werke zugrunde legen wollte, möglichst prägnant und historisch getreu zur Darstellung zu bringen. Vergil, Ovid, Tasso, Tacitus, Ariost liegen mit Marginalnoten versehen in abgegriffenen Exemplaren in den Werkstätten der Maler und gehören neben Plutarch, Titus, Livius, Appianus, Boccaccio, Petrarca zu den immer empfohlenen Werken[39]. Auch Bernini hat sich sicherlich eifrig mit dem Studium der Schriften abgegeben, aus denen er Anregungen für die Komposition und Durchführung seiner Werke gewinnen konnte. Er war von jeher sehr gewissenhaft, und Strzygowski hat darauf hingewiesen, wie enge er sich schon im Alter von 15 Jahren bei der Gruppe des Aeneas und Anchises an den vorliegenden klassischen Text angeschlossen hat[40]. In der Tat sind die Verse aus

Vergils Aeneïde, II, 717 ss., gleichsam eine Beschreibung des Kunstwerkes:

> Tu genitor cape sacra manu patriosque penates.
> me bello e tanto egressum, et caede recenti
> Attrectare nefas, donec me flumine vivo
> Abluero.
> Haec fatus, latos humeros, subiectaque colla
> Veste super, fuluique insterno pelle leonis,
> Succedoque oneri, dextrae se paruus Iulus
> Implicuit, sequiturque patrem non passibus aequis. —

Wie genau sich der Meister später bei der Gruppe der hl. Teresa an die Texte hielt, wird noch gezeigt werden. — Bei einer derartigen Gewissenhaftigkeit dürfen wir ohne weiteres annehmen, daß der Geist, der aus den Schriften des Kardinal Bellarmin und aus den Predigten des P. Oliva sprach, Bernini genau bekannt war, da er für den Einen das Grabmal geschaffen und die Predigten des Andern illustriert hat. Da er sich in späterer Zeit, abgesehen von den Porträts, fast ausschließlich mit Aufgaben religiöser Art beschäftigte, mit denen er von der Kirche und von seinen jesuitischen Freunden beauftragt wurde, so muß er sich besonders mit denjenigen Quellen vertraut gemacht haben, in denen er für diese Aufgaben die historischen und dogmatischen Grundlagen finden konnte. Wir haben gesehen, wie er sich eifrig an den Exercitia Spiritualia der Gesellschaft Jesu beteiligte. Die bei solchen Anlässen empfangenen Eindrücke können nicht ohne Spuren an ihm vorübergegangen sein.

E.

Es kommt zur Beurteilung des katholischen Einflusses noch hinzu, daß die Kirche auch direkt die Kunst nach ihrem Willen zu lenken versuchte. Das Konzil von Trient hatte in seiner Schlußsitzung vom 4. Dezember 1563 auch für die kirchliche Kunst Vorschriften aufgestellt[41], die für die ganze katholische Welt verbindlich waren. Die Unklarheit und Unbestimmtheit dieser Regeln führte zu einer ganzen Reihe von Werken über die sakrale Kunst, in denen meist auch die Profankunst behandelt wird. Die Verfasser berufen sich immer auf das Tridentinum und versuchen, dessen Bestimmungen zu interpretieren. Dejob[42] gibt ein Verzeichnis dieser Werke. Andrea Gilli da Fabriano publizierte 1564 in Camerino seinen «Dialogo degli errori dei pittori», in dem u. a. auch der moralische

und religiöse Wert der vatikanischen Fresken erörtert wird. Jan van der Meulen (Molanus): De Picturis et imaginibus sacris. 1570, betont fast ausschließlich die theologische Seite der Frage, widerlegt die ikonoklastischen Ideen der Reformation und erwähnt nur ausnahmsweise profane Kunstwerke. Sein Werk fand in allen katholischen Ländern große Verbreitung.

Im Auftrage des Kardinal-Erzbischofs von Bologna, Gabriele Faleotti, erschien 1582 in Bologna: Discorso intorno alle immagini sacre et profane diviso in V libri dove si scuoprono varii abusi loro, et si dichiara il vero modo che christianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case et in ogni altro luogo, raccolto et posto insieme ad' utile dell' anima per commissione di Monsig. Illustriss. et Reverendiss. card. Paleotti, vescovo di Bologna. — Dieses Werk war auf fünf Bände berechnet, von denen aber nur die beiden ersten veröffentlicht wurden. In den drei fehlenden, deren Inhaltsangabe erhalten ist, sollten gerade die für uns wichtigsten Fragen, die Regeln über die Darstellung der Gottheit und der Heiligen und über die Vermeidung des Obszönen und der Nacktheit in der Kunst behandelt werden.

Im Auftrage der römischen Akademie von San Luca schrieb Romano Alberti 1585 einen «Trattato della nobiltà della Pittura», in dem einige Erwägungen Paleottis wiedergegeben sind.

Der Maler Gio: Batt. Armenini publizierte 1587 ein aus technischen Vorschriften und moralischen Erörterungen gemischtes Werk, «De' veri Precetti della Pittura».

Auch Federigo Borromeo, der Bruder des hl. Carlo, schrieb ein derartiges Werk, das von Dejob nicht erwähnt wird. Es behandelt vorzugsweise die theologische Seite der Bilderverehrung, wie Molanus, und den moralischen Einfluß, den ein Maler ausüben kann, z. B. durch seine Weigerung, ein anstößiges Bild zu malen. Die Schrift ist abgedruckt in:

Symbolae Litterariae Opuscula varia philologica, scientifica, antiquaria, signa lapides, numismata gemmas et monumenta medii aevi, nunc primum edita, complectentes. Romae 1751—54.

In Mantua erschien 1591 der «Figino» des Kanonikus Gregorio Comanini, in dem sich drei zeitgenössische Personen, worunter der lombardische Maler Figino, u. a. über die moralischen Pflichten der Künstler und Liebhaber unterhalten.

Das XVII. Jahrhundert brachte nur noch ein einziges Werk dieser Gattung hervor, das aber durch die Verfasser besonderes Interesse er-

weckt. Der «Trattato della Pittura e Scultura» (Florenz 1652) entstand durch die gemeinsame Arbeit des Jesuiten Giandomenico Ottonelli und des Malers und Architekten Pietro Berettini da Cortona, die sich hinter den Pseudonymen Odomenigico Lelonotti und Britio Prenetteri verbergen. Der Geist dieses Buchs dürfte infolge der Stellung der beiden Autoren am besten die Gesichtspunkte wiedergeben, unter denen die Kirche und die Künstler um die Mitte des Jahrhunderts die künstlerischen Fragen betrachteten[43].

Es läßt sich nicht nachweisen, daß Bernini eines dieser Werke gekannt hat. Wir dürfen aber trotzdem annehmen, daß der Geist, der aus ihnen spricht, auch auf ihn seine Wirkung ausübte.

F.

Bevor auf eine Analyse des Stils Berninis eingegangen wird, soll hier seines Werkes gedacht werden, das als einziges innerhalb des römischen Barock auch heute noch an Wirkung kaum hinter Berninis eigenen Arbeiten zurücksteht.

Stefano Maderna hat für die Kirche der Heiligen in Rom eine Statue der hl. Caecilia gearbeitet, die schon vor den Hauptwerken Berninis entstanden sein muß. Maderna (oder Maderno) starb 1636; sein Biograph Baglione berichtet, daß er in seinen spätern Jahren, nachdem er eine geistliche Pfründe erhalten hatte, alle künstlerischen Arbeiten aufgab[44]. Maderna ist 60 Jahre alt geworden; es ist also wahrscheinlich, daß die Statue schon viele Jahre vor seinem Tode entstanden ist. Wir dürfen auch annehmen, daß dies kurz nach 1599 geschehen ist. In diesem Jahre wohnte der Künstler nämlich der Oeffnung des Sarkophags bei, in dem die Märtyrerin lag, und nach einer, leider undatierten Inschrift im Fußboden hat er das Bild «in derselben Lage des Körpers», wie er die «allerheiligste Jungfrau Caecilia selber unversehrt in ihrem Grabe gesehen», im Marmor gearbeitet[45]. Die Gestalt liegt auf der rechten Seite, die beiden Arme fallen schlaff herunter, das Haupt ist verhüllt und mit dem Gesicht gegen den Boden gewandt. Am Halse bemerkt man einen feinen Streifen, als sei der Kopf abgeschlagen und nur wieder zum Rumpfe hinzugelegt worden. Die Detailbildung ist eine vorzügliche. «Die Arbeit ist trocken, aber voll Wahrheit, wie ein Gemälde Ghirlandajo's» (Stendhal[46]). Während der Naturalismus in der Auffassung des Vorgangs und in der Körperbildung, und selbst die malerische Beleuchtung durch die Anordnung einer sehr tiefen Nische um die Figur ganz an die Methoden Berninis erinnern, steht die Ge-

wandung im schärfsten Kontrast zu seinem Prinzip. Sie schließt sich hier eng an den Körper an, wie ein nasses Tuch; dadurch wird zwar die Figur in ihrem Bewegungsmotiv sehr deutlich hervorgehoben, aber die innere Glut, die in Berninis heiligen Frauen brennt, fehlt in der Caecilia.

Stefano Maderna hat in dieser Statue ein Unikum geliefert. Seine übrigen Werke, von denen Rom eine ganze Anzahl besitzt[47], sind durchaus konventionell. Am besten gearbeitet ist wohl der Kopf der Statue des hl. Carl Borromaeus (in San Lorenzo in Damaso). Aber schon die Haltung des Heiligen, der die Linke auf die Brust legt und die Rechte segnend erhebt, weicht von der Art der Manieristen nicht ab; auch die Behandlung des Gewandes, das in leichten Falten herunterfließt, entspricht keineswegs der Formengebung Berninis. An diesen könnte höchstens noch die Art und Weise erinnern, in der die beiden Engel auf den Seiten des Hochaltars von S. Maria di Loreto in Rom je ein Bein bis über die Hüften nackt aus dem geschlitzten Gewande heraustreten lassen. Aber diese Darstellungsart findet sich schon in viel frühern Werken und wenn Bernini sie übernommen hat, so braucht es sich dabei keineswegs um einen Einfluß Madernas zu handeln. Den künstlerischen Erfolg, den dieser mit der Caecilia erreichte, verdankt er einem Zufall; ohne Kritik hat er einfach den Anblick in Marmor festgehalten, der sich ihm bei der Oeffnung des Grabes geboten hatte. Immerhin ist es beachtenswert, daß schon zu Anfang des Jahrhunderts sich die Ueberzeugung, die «heiligen Vorgänge» müßten genau nach ihrem wirklichen Geschehen dargestellt werden, in so prägnanter Weise äußern konnte.

II.

NATURALISMUS UND STIL IN BERNINIS PLASTIK.

A.

Es kann nicht die Aufgabe dieser Arbeit sein, über die Entwickelung des plastischen Stils bei Bernini und über sein Verhältnis zum Naturalismus eine erschöpfende Untersuchung anzustellen. Vielmehr soll hier nur versucht werden, nachzuweisen, wie die Einflüsse des Jesuitismus bei der Stilbildung mitwirkten.

Reinhold Kekulé hat Bernini «malerische Effekthascherei» vorgeworfen und dieses Urteil wird in gedankenloser Weise fast immer wiederholt. Wenn aber eine starke Idee sich der Geister bemächtigt hat und sich propagandistisch auszudehnen bestrebt, so ist es klar, daß sie um jeden Preis ihre Wirkung, ihren Effekt zu erzielen versucht. Bernini stand im Mittelpunkt des Katholizismus, der im XVII. Jahrhundert, einem Zeitalter allgemeiner Reaktion, in seiner starren Organisation als gewaltige geistige Macht wirkte.

Welches die hauptsächlichsten Themen waren, die er zu gestalten hatte, und was für Ideen darauf einwirkten, das soll in den folgenden Abschnitten besprochen werden. Hier handelt es sich zunächst um die Mittel, mit denen jene Wirkungen erreicht wurden.

Jakob Burckhardt, dessen grundlegende Beschreibung und Kritik für alle Späteren maßgebend gewesen ist, findet im Barockstil der Malerei, dessen «zwingende Gewalt die Skulptur mit sich fortriß» «zwei Haupteigenschaften, die sich durchdringen und gegenseitig bedingen: 1. den Naturalismus der Formen und der Auffassung des Geschehenden ... und 2. die Anwendung des Affekts um jeden Preis»[47].

Den Naturalismus in der Darstellung der heiligen Geschichten hatte zuerst Tintoretto eingeführt, «vielleicht mit dem Zweck, unmittelbar zu ergreifen und zu rühren»[48].

Die Wende des Jahrhunderts sah in Italien einen rücksichtslosen Naturalisten, Michelangelo da Caravaggio, der die Vorgänge und die Personen auf seinen Sakralbildern mit derselben konsequenten Naturwahrheit schilderte, wie er seine Modelle auf den Genrebildern wiedergab. Er fand allerdings keine unmittelbare Nachfolge im Seicento. Das Ideal des Jahrhunderts ging formell nach einer ganz andern Richtung. Die «grazia» wurde unter den Malern zu einem Schlagwort, und mit ihr ließ sich schlechterdings die Erbschaft Caravaggios nicht weiterführen[49]. Andererseits haben wir aber gesehen, daß auch die Maler alles aufboten, um mit der historischen und dogmatischen Richtigkeit nicht in Konflikt zu kommen. Dabei mochte ohne weiteres auch die Furcht vor der Inquisition mit im Spiele sein, die auf die Bilder ein ebenso scharfes Augenmerk richtete wie auf Bücher und mündliche Aeußerungen. Das kann aber nur die Vorsicht erklären, mit der die dogmatische Seite behandelt wurde. Die Maler gaben sich aber ebenso sehr alle Mühe, den aufgegebenen Inhalt (concetto) eines Bildes deutlich und für jedermann verständlich darzustellen.

Es wird sich daher vor allem fragen, woher auf einmal die Künstler auf die Idee kamen, mit allen zu Gebote stehenden Mitteln den Vorgang zu verdeutlichen, den die früheren Generationen nur als Vorwand für künstlerische Experimente betrachteten?

«Die Maler verfahren naturalistisch, um eindringlich zu sein» erklärt Burckhardt weiter in seiner Beschreibung des Barockstils.

Wir haben also als Grundzüge des Barocks (in den darstellenden Künsten) den Naturalismus und die auf ihm gegründete Eindringlichkeit. Der Affekt, der wie Burckhardt behauptet, «um jeden Preis» angewandt wird, dient seinerseits wiederum nur dazu, die Eindringlichkeit zu erhöhen.

B.

Schon im XVI. Jahrhundert hatte man angefangen, die Kunstwerke nicht mehr bloß auf ihre ästhetische Wirkung hin zu beurteilen, sondern auch ihre moralische Seite in Betracht zu ziehen. Man gab «gereinigte» und sogenannte «spiritualisierte» Ausgaben von solchen Dichtern heraus, auf deren Werke man zwar ihres poetischen Wertes willen nicht verzichten wollte, die man

aber ihrer moralischen Haltung wegen für anstößig oder gefährlich hielt. Die spiritualisierten Ausgaben schlossen sich eng an den ursprünglichen Text an, indem sie nur an Stelle der profanen Namen und Bezeichnungen solche von heiligen Personen, Vorgängen oder Einrichtungen setzten. Solche Ausgaben gab es u. a. von Petrarca und Ariost. Als Fra Hieronimo Malipieri 1536 zum ersten Mal seinen «Petrarca spirituale» publizierte, erklärte er im Vorwort, vom Dichter selber dazu beauftragt zu sein, da dessen Seele so lange ruhelos wandern müsse, bis die Liebesgedichte in unschädlicher Weise umgewandelt wären. Fra Malipieri sagt dem Dichter, er habe geglaubt, daß unter dem Namen Laura die göttliche Weisheit gepriesen sei[50]! ! — Daneben gab es auch allegorische Ausgaben, in denen der Text unverändert blieb, aber vor jedem Kapitel durch eine «Allegoria» eine moralische Bedeutung zugewiesen erhielt. Eine solche allegorische Ausgabe des Petrarca erlebte 1735 die 23. Auflage[51]!

Man ging auch dem in der Renaissance wiedererstandenen Heidentum zu Leibe. Wo früher nur dekorative Figuren hingestellt worden waren, da benutzte man jetzt die Gelegenheit, um die biblischen Gestalten anzubringen, mit denen jeder eine erbauliche oder moralische Vorstellung verbinden konnte. Während man einst auf die Brunnen das Bild «des falschen Götzen Neptun» stellte, befahl Sixtus V., auf der Acqua Felice in Rom überhaupt kein Götzenbild, sondern die Statue «des berühmten Heerführers Moses» anzubringen[52]. Zu Zeiten Berninis war man allerdings wieder toleranter.

Die Künstler selber gingen noch weiter. Carlo Dolci hatte in einer Bruderschaft den festen Vorsatz gefaßt, in seinem Leben nichts anderes zu malen, als «heilige Bilder oder heilige Geschichten, die so dargestellt sein sollten, daß sie in jedem Beschauer Werke der christlichen Liebe erwecken könnten; und in der Charwoche wollte er immer nur Gegenstände aus dem Leiden des Herrn malen»[53].

Auch von Bildern, die einem ganz bestimmten moralischen Zweck dienen, hört man hie und da. So berichten die Verfasser des «Trattato»: «Man erzählt auch, daß Innocenz IX., ein sehr tugendhafter Papst, in einem geheimen Zimmer ein Bild von sich selber hatte, das ihn auf einem Bette sterbend darstellte, von einer großen Zahl von Leuten umgeben, die ihm halfen, über diesen schrecklichen Punkt hinauszukommen, und über den furchtbaren Augenblick, a quo pendet aeternitas. Und jedesmal besuchte er dies geheimnisvolle Bild

und betrachtete sich selber, wenn er ins Konsistorium ging oder wenn er irgend einen wichtigen Entschluß fassen wollte»[54].

Die Kirche lieferte durch ihre Vertreter und durch ihre offiziell genehmigte Literatur den Künstlern bezeichnende Vorbilder für solche auf moralische und religiöse Wirkungen ausgehenden Werke.

Ignatius von Lojola hatte in seinen «Geistlichen Uebungen» den Typus festgestellt. Das Buch, dessen noch heute andauernder Erfolg der beste Beweis für die Menschenkenntnis und die scharfe Methodik des baskischen Ordensstifters ist, beruht durchaus auf der Erweckung anschaulicher, konkreter Vorstellungen, durch die der Geist beeinflußt werden soll. Mit allen Mitteln wußte Ignatius, selbst bei abstrakten Begriffen, eine Anschauung zu erzielen[55]. Er gibt zunächst genaue Leseanweisungen, um von vorneherein die Stimmung festzulegen, die für den vorgeschriebenen Erfolg jeder Betrachtung notwendig ist. Allgemein gilt die Regel, langsam und mit Unterbrechungen zu lesen. Daneben heißt es bei den Betrachtungen über die Sünde: Lies andächtig und mit Schamgefühl; über das jüngste Gericht: Lies langsam und bebend; über die Hölle: Lies mit Unterbrechen und Entsetzen; über die Auferstehung; Lies mit lebendigem Glauben; über die Liebe Gottes: Lies als ob du in Verzückung wärest[56]. Bei der Betrachtung über die Hölle heißt es dann ganz ausdrücklich: «Der heilige Vater (Ignatius von Lojola) will, daß diese Betrachtung durch sinnliche Anschauung (per applicationem sensuum) angestellt werde. Daher 1. Siehe die von dichtem Rauch umhüllten feurigen Kugeln, die wie ein roter Blitz zum Entsetzen der Augen auffunkeln. 2. Höre das Zähneknirschen, das vergebliche Stöhnen, die allzuspäten Klagen, das Fluchen und Jammern der Verzweifelten und ihre nutzlose und ohnmächtige Wut. 3. Rieche den Höllenbrodem der Leiber, die im schwefligen Sumpf unter stinkendem Schweiße verfaulen. 4. Schmecke aus der Schale des göttlichen Zornes das Schlangengift, das unter scheußlichen Krämpfen die Därme vergiftet. 5. Fühle die Kohlenglut, und nimm mit deinen Sinnen die brennende Kraft des höllischen Feuers wahr, das alle Glieder verwüstet und bis aufs Mark der Knochen selber wütet. Vergeblich trösten sich irregeleitete Menschen über ein bildlich gesprochenes Feuer. Ein bildliches Feuer verbrennt den Leib so wenig wie ein gemaltes. Die Stätte ist leibhaftig; der Leidende ist leibhaftig; daraus folgt, daß auch das Agens leibhaftig sein muß, auch wenn es, auf wunderbare aber wahrhaftige Weise zugleich auf den Geist einwirkt»[57].

In ähnlicher Weise wird auch die Wirkung des Todes geschildert: «Der Leib geht ins Grab, und alle Ergötzungen der Sinne hören auf. Der Tod hat die Augen ausgegraben, die Ohren abgeschnitten, die Nase weggehauen, die Zunge herausgerissen und den ganzen Menschen verfressen. Wehe! Dies ist der Anblick des Toten, den du, solange er lebte, mehr als Gott geliebt und gefürchtet! Die Seele aber fährt zum Gericht. . .»[58].

Die Prediger der Gesellschaft Jesu hatten diese Betrachtungen ihren Reden zugrunde zu legen; bei der furchtbaren Deutlichkeit der wenigen Zeilen der Anweisung kann man sich eine Vorstellung machen, wie eingehend die Schilderungen werden mußten.

Einer der berühmtesten Prediger des XVII. Jahrhunderts, der Jesuit Segneri, hat in einer Predigt, die er am zweiten Fastensonntag hielt, den «Eingang einer Seele in die ewige Glorie» dargestellt. Die Seele, die den Körper verlassen hat, setzt sich auf einen feurigen Wagen und fährt zum Himmel empor. Die Herrlichkeit des Mondes, der Planeten, der Sonne und der Fixsterne und endlich des kristallinischen Himmels werden mit weitschweifiger Ausführlichkeit berichtet, wobei sich Segneri deutlich an Dantes «Paradiso» anlehnt. Wenn wir endlich das ganze Weltall überblicken und von der Schönheit und Pracht der Sterne entzückt zurückschauen, dann sagt der Prediger: «Wenn diese Teile des Alls schon so reich und herrlich sind, die für die Seligen nur wie unterirdische Keller erscheinen, die sie unbeachtet zu ihren Füßen haben; wie werden erst jene Zimmer sein, die sie bewohnen, jene Säle, wo sie ihre Gespräche führen und die Gärten, in denen sie sich ergötzen? Wenn schon der geringste Boden so künstlerisch ist, wie werden erst die Decken und die Gewölbe sein? Wenn das der Glanz des bloßen Pflasters ist, welches wird der des Schmuckes sein und der Teppiche?[59]»

Solche Vergleiche heiliger Dinge mit ganz alltäglichen, ja gemeinen, waren sehr häufig. Im Dom von Mailand predigte P. Orchi von der Beichte, indem er sie einer Wäscherin verglich, die die Seele wie ein schmutziges Tuch ins Wasser legt, mit heißem Seifenschaum reibt, und sie schüttelt und windet und dreht und zieht und endlich, aus einem letzten reinen Wasser, klarer und zarter als zuvor herauszieht[60].

Schon in den Exerzitien war das biblische Gleichnis von Christus dem Gärtner in ähnlicher Weise ausgesponnen: «Wie selten treffen jene Unglücklichen, die auf unfruchtbarem Boden wachsen, den Gärtner, der klug und emsig reinigt, umgräbt, düngt und bewässert:

und siehe, schon seit so vielen Jahren, seit so langer Zeit bin ich mitten ins Paradies gesetzt!»[61]. Von den schlimmsten Geschmacklosigkeiten schreckt diese Rhetorik nicht zurück, wenn sie damit «anschaulich» wirken kann.

Ignatius, der vor seiner Bekehrung Soldat gewesen war, bringt auch Vergleiche himmlischer Dinge mit Einrichtungen des Kriegs- und Militärwesens: «Ein guter Soldat sucht zwar nicht leichtsinnig den Tod; aber wenn es sein muß, so verachtet er das Leben. Er ist nicht mehr tüchtig, wenn er aus Sorge um seine Gesundheit die Unbequemlichkeiten der Witterung, der Märsche und des Klimas flieht, oder aus Liebe zum Leben vor den Gefahren zittert, mit denen eine große Aufgabe immer verbunden ist. O schimpfliche Feigheit! So viele Tausend Soldaten sehe ich täglich ihre erste Jugend und ihr Blut den Fürsten hinopfern und sich in Gefahren und Strapazen stürzen, die selbst beim Lesen erschauern machen: und ich fürchte in der Verrichtung Deiner Dienste das Bild des Todes wie Kinder ein vom Schatten geformtes Gespenst.[62]»

Berninis Freund, der Jesuitenpater Oliva, tat in den im apostolischen Palast vor dem päpstlichen Hofe gehaltenen Predigten nicht minder alles, um seine Zuhörer zu erschüttern. Die Mittel sind dem gewählten Publikum angepaßt: Oliva bringt fortwährend Vergleiche aus dem klassischen Altertum und zitiert neben den Kirchenvätern auch Juvenal. Die himmlische Herrlichkeit schildert auch er möglichst nach Analogie einer irdischen; er nennt Maria eine «Fürstin» oder «die Kaiserin der Erde und des Himmels»[63]. Die heilige Teresa, deren Schriften Bernini kannte, spricht von Gott immer, wie vom König von Spanien, als «Seine Majestät».

Natürlich wurde neben dem Tode und der Hölle im allgemeinen auch die Vorstellung des Teufels gerne von den Predigern anschaulich gemacht, um eine recht lebhafte Wirkung auf das Auditorium zu erzielen. Selbst der geistreiche und vornehme Segneri verschmäht dieses Mittel nicht. Er erzählt die Geschichte einer gotteslästerlichen Frau, zu der ihr Vater, als sie im Sterben lag, den Priester mit den letzten Tröstungen berief. Bevor nun Segneri die Teufelsgeschichte beginnt, wünscht er sich selber noch die Kraft, sie recht eindringlich vorbringen zu können: «Jetzt wollte ich aber eine Energie haben, eine Eindrucksfähigkeit, wie jener Vorfall, den ich euch zu erzählen habe. Kaum war der Priester mit der hl. Pyxis in der Hand vor dem Zimmer erschienen, in dem die Kranke lag, als sich plötzlich aus dem Fenster gegenüber ein wütender Wind erhob,

der ihm mit furchtbarer Gewalt die Türe vor dem Gesicht zuschlug. Die Diener kamen herbei, um sie wieder zu öffnen, aber bald mußten sie voll Schrecken fliehen. Denn man hörte auf einmal im Zimmer einen solchen Lärm von rasselnden Ketten, von dröhnenden Tritten, ein Händeringen und ein so barbarisches Stimmengewühl, daß es war, als sei da drinnen eine kleine Hölle verschlossen.» Nachdem die Gotteslästerin endlich gestorben und die Erde sich geweigert, ihre Leiche aufzunehmen, da «kam eine ganze Schar von Teufeln, wie ein gieriger Schwarm von Geiern» und nahm sie mit[64].

Neben diesen plumpen Mitteln verfügt aber die damalige katholische Literatur gelegentlich auch über solche, die noch heute den Leser zu ergreifen vermögen. Solche Stellen muß man sich allerdings mit vieler Mühe aus einem öden Wuste leerer Rhetorik heraussuchen. Die Anleitung, die in den «Exercitia spiritualia» zur Erweckung der Reue über die eigenen Sünden gegeben wird, ist ein treffliches Beispiel der Art und Weise, wie man gleichsam Variationen über das Thema eines Bibelverses oder eines Teiles der Liturgie (hier: Agnus Dei qui tollis peccata mundi) vornahm und mit aller Anstrengung eine tiefe seelische Wirkung zu erzielen suchte: «Nur Dir, nur Dir, mein JESUS, verdanke ich alles! Du bist das Lamm Gottes, das die Sünden der Welt hinwegnimmt und auch die m e i n e n nimmst Du hinweg! Die m e i n e n, mit denen ich Geringer den Großen beleidigt, unbedachtsam den so so mächtigen Herrn beleidigt habe, einfältig den Weisen, grausam den Guten, schamlos den Heiligen, m e i n e Sünden, durch die ich das Bild des Allerhöchsten in mir zu seiner tiefsten Schmach zerstört habe! . . . Meine Sünden nimmst Du hinweg: Du versöhnest für mich den Vater! Du hast Deine Geschöpfe (gemeint sind die Dämonen) entwaffnet, daß sie mir nicht schaden können . . . Ich habe gefehlt! Du hast sie von mir abgelenkt und sie stürzten sich auf Dich und die Wut, die sie gegen mich faßten, haben sie ruchlos gegen Dich gewandt und ich bin heil davongekommen. Ja, heil! Dich den Herrn, preisen wir! Aber nicht schuldlos: erbarm Dich meiner, o Herr! . . . Ich bin schuld an Deinem Sterben; ein G o t t e s m ö r d e r bin ich! . . . Gott schone meiner! Die Engel und Dämonen mögen mich verschonen; ich selber will nicht meiner schonen. Den Frevel will ich rächen und so will ich ihn rächen (Höre mich, Himmel! Hölle und Erde, höret!), daß ich, der ich das Bild des S c h ö p f e r s in mir zerstört habe, dem H e i l a n d ähnlich werde, dem G e k r e u z i g t e n! Geißel, Dornen, Nägel, Lanze, Taue, Ketten und Kreuz, ihr sollt mir zur Buße dienen!

Glückselige Stunde! Mein Herz brennt vor Haß gegen mich selber! Auf, laß es stärker lodern![65]»

Die traditionellen Bilder und Redewendungen benutzte man überhaupt gerne, um damit neue und überraschende Wirkungen zu erzielen. Immer wurden dabei solche bevorzugt, bei denen man auf einen unmittelbaren sinnlichen Effekt hoffen durfte. Panigarola predigte am Aschermittwoch 1577 über die Bedeutung dieses Festes; er erinnert an alle Bilder der Vergänglichkeit, die in der Bibel vorkommen, und malt ihre Bedeutung aus. Zum Schluß aber sagt er: Wenn die Kirche aus all den Bildern, die in der heiligen Schrift die Schwäche des Menschen kennzeichnen, Stroh, Blätter und Asche, gerade das letztere gewählt hat, so liegt das daran, daß dieser Ausdruck nicht nur bildlich zu verstehen ist, wie die andern Gleichnisse, sondern daß er neben dem bildlichen auch einen realen Sinn enthält, da ja der Mensch aus Staub geschaffen ist und wieder zu Staub werden soll[66].

Wenn wir nun in der katholischen Literatur, die den unmittelbarsten und zuverlässigsten Wegweiser zum damaligen kirchlichen Ideale gibt, schon im 16. Jahrhundert ein Bestreben feststellen können, durch die Anschaulichkeit des Ausdruckes einerseits und durch die leidenschaftliche Erregung des Affektes anderseits auf das Publikum zu wirken, so dürfen wir wohl die später eintretenden analogen Erscheinungen in den bildenden Künsten mit dem Einflusse der katholischen Weltanschauung der Gegenreformation in Verbindung bringen, um so mehr, als sie zuerst in den Werken der kirchlichen Kunst auftreten.

Die an einigen Beispielen charakterisierte Richtung der kirchlichen Literatur und Rhetorik mußte sich schließlich von selbst einem Gebiete nähern, in dem sowohl die Anschaulichkeit der Vorgänge als auch die Darstellung der Affekte in höchstem Maße zu einer Gesamtwirkung gelangen: dem Theater.

Man tut der Kirche keineswegs unrecht, wenn man dieses Wort braucht. Im XVII. Jahrhundert waren die Ausdrücke der Bühnensprache ganz allgemein auch für die Kirchendekorationen gebräuchlich geworden. Bei den feierlichen Veranstaltungen, wie sie an hohen Kirchenfesten und bei besonders wichtigen Zeremonien (z. B. bei der Abschwörung der «ketzerischen Irrtümer» durch Molanus) gebräuchlich waren, wurde in den Kirchen ein «teatro» errichtet, eine erhöhte Bühne, auf der oft auch gemalte Kulissen den Ort der darzustellenden Handlung verdeutlichten. Die Kirche war damals auch dem

profanen Theater keineswegs feindlich; die Jesuiten haben überall in ihren Erziehungsanstalten ihre Zöglinge spielen lassen. Die von den Päpsten protegierten Künstler, wie Bernini selber, richteten eigene Schaubühnen ein, deren Stücke sie selber verfaßten. Die kirchliche Musik war namentlich in Italien ganz theatralisch geworden. Vergeblich beklagte man das in Frankreich, wo man auch die theatermäßige kirchliche Dekoration der Italiener nicht billigte [67].

Diese theatralische Richtung war aber nicht auf Italien beschränkt. In Spanien waren die «Autos sagramentales», Schauspiele mit religiöser Tendenz von der Kirche und der Inquisition gerne gesehen. In Frankreich selber, wo man gegen die Italiener protestierte, gab der Jesuit Caussin eine Anleitung zum Predigen und eine Sammlung seiner eigenen Kanzelreden heraus, die sich durch eine Art halb dramatischer, halb oratorischer Fiktionen auszeichnet. Er läßt z. B. die Beredsamkeit in Person auftreten und den schlechten Schriftstellern den Prozeß machen [68].

Solche dramatisierten Kanzelreden sind in Italien seltener nachzuweisen. Der Franziskaner Panigarola, Bischof von Asti, gab in seiner in der Peterskirche 1577 gehaltenen Aschermittwochspredigt (veröffentlicht 1596) einen vollständigen Dialog zwischen Gott und dem sündigen Menschen: «Ich bitte euch, gebet wohl acht! — Der Mensch sagt: O Herr, gedenke, daß wir Fleisch sind. Du beobachtest mit solcher Strenge die Fehler und Sünden meiner Schwachheit! Bin ich denn von Eisen, Stein oder Diamant! Wenn Du mich so stark wolltest, so durftest Du mich nicht so schwach erschaffen; gedenke, daß Du mich also gemacht hast und mäßige, mäßige Deine Strenge! Gedenke des, daß Du mich aus dem Schlamme gezogen hast! — Und also weist Gott diesen Einwurf zurück: O Mensch, du fühlst also, daß du aus Erde bist? Gut. Aber wenn du von Erde bist, warum bist du so stolz? warum erniedrigst du dich nicht? O Unglücklicher! denke daran, daß du Asche bist! — Der Mensch antwortet: Es ist wahr, o Herr, ich habe gefehlt, aber Geduld! Harrt nicht der Tod meiner? Das ist eine harte Strafe. Warum willst Du so viel Strenge hinzufügen? Mäßige, o Herr, die Strafen, denn die des leiblichen Todes ist schon allzu hart! — Vernehmt die Antwort des glorreichen Gottes: Des Todes wegen, den du erleiden mußt, o Mensch, soll ich also deine Strafen mildern; aber wenn du sterben mußt, warum denkst du denn nicht daran? Warum lebst du, als ob du niemals sterben müßtest? Warum denkst du nicht an diesen Tod? Unglücklicher, anstatt deine Strafen damit mildern zu wollen,

so brauche den Tod, um deine Fehler zu vermindern. Denke daran, daß du wieder zu Staub werden sollst! [69]»

C.

Bevor nun untersucht werden soll, auf welche Weise Bernini die Anregungen, die er aus dem katholischen Ideenkreis empfing, in seiner Plastik verwertete, muß noch seiner Technik, der Beherrschung aller äußern Hilfsmittel seiner Kunst gedacht werden. Denn diese nur konnte ihm die Freiheit geben, seine innersten Empfindungen ganz in Marmor und Erz auszudrücken und seine alles bisherige in Schatten stellende Technik erklärt auch die schon in früher Jugend fast unbestrittene Herrschaft seines Stils, der auch außerhalb seiner eigentlichen Schule nachgeahmt wurde.

Berninis Vater Pietro, bei dem der Sohn die ersten Unterweisungen erhielt, war gewiß kein schlechter Lehrmeister. Seine Werke sind sorgfältig durchgearbeitet. Von seinem Biographen Baglione wissen wir leider wenig über seine Arbeitsmethoden; immerhin erzählt dieser ein hübsches Geschichtchen, das beweist, wie virtuos sich Pietro auf die Steinbehandlung verstand. «Eines Tages, in Neapel, sah ich, wie er eine Kohle nahm, und damit auf einen Marmorblock einige Striche zeichnete; dann setzte er sogleich den Meißel an und ohne irgend einen andern Entwurf hieb er drei Figuren heraus [70].» Diese Methode, direkt ohne ein Modell aus dem Stein herauszuarbeiten, scheint demnach Bernini von seinem Vater übernommen zu haben. Er hat sie namentlich in seinen jüngeren Jahren angewandt, wo man noch hie und da in der Silhouette den Umriß des Blockes wahrzunehmen glaubt (Aeneas und Anchises; Pluto und Proserpina), vielleicht geht auch die seltsame und fast unbegreifliche Haltung des linken Arms an der Statue des Longinus auf einen Berechnungsfehler oder ein Verhauen des Blocks zurück, der an dieser Stelle nicht ausgereicht zu haben scheint. Bernini arbeitete schnell und sicher; als sich bei einer Büste des Kardinals Scipio Borghese durch das Polieren ein leichter Fehler im Stein zeigte, meißelte er in 14 Tagen, während deren er fast ununterbrochen arbeitete, die Büste in veränderter Auffassung des Modells neu (beide seit 1908 wieder in Rom, in der Villa Borghese, nachdem sie 1892 nach der Akademie zu Venedig geschafft worden waren). Man versteht Milizias Ausspruch, daß der Meister «den Marmor sozusagen verschlang» [71].

Als sich in seinen späteren Jahren in Berninis Hand die Würden häuften und seine Zeit größtenteils von den architektonischen Auf-

gaben in Anspruch genommen war, umgab er sich mit einer Schar von Schülern, denen er nun meistens die eigentliche Marmorarbeit überließ, während er nun selber nur die Tonmodelle lieferte. Diese Originalentwürfe haben sich zum Teil erhalten; das Modell des Elefanten mit dem Obelisken (Piazza della Minerva) befindet sich im Palazzo Barberini, dasjenige eines Sarkophagreliefs für die Raimondikapelle in San Pietro in Montorio wird in der Sakristei von Santa Maria in Trastevere aufbewahrt. Immerhin behielt sich der Meister schwierige Partieen auch zur Ausführung selber vor, so bei dem Brunnen auf der Piazza Navona den Felsen [72], und beim Grabmal Alexanders VII. in St. Peter den Kopf der knieenden Papststatue.

Die Beherrschung der Technik, in Marmor und in Bronze, ist eine ganz außerordentliche und erstaunliche. Vielleicht hat vor und nach ihm keiner den Marmor in so meisterhafter Weise zu behandeln gewußt wie Bernini. Schmarsow spricht geradezu von einer «abgefeimten Natürlichkeit in der Wiedergabe der Haut, der Nägel, der Haare» [73]. Aber nicht nur das schwellende Fleisch eines jugendlichen Leibes, und die verrunzelte trockene Haut eines Alten weiß er wiederzugeben, er höhlt auch die Augen so aus, daß unergründlich tiefe Blicke auf uns gerichtet sind, und er vertieft den Marmor um sie herum, so daß die dunkeln Ringe entstehen, die von vielen Nachtwachen und Leiden zeugen. Schon die Büste der «Anima beata» eine Schöpfung seiner frühesten Jugend, zeigt alle Anstrengungen, um zu diesem Ziele zu gelangen. Das Haar ist mit größter Sorgfalt bis ins kleinste ausgearbeitet, der Mund ist halb geöffnet, an den nach oben gerichteten Augen sind die Pupillen stark vertieft und von einem irisähnlichen schwach vertieften Kreis umgeben, um eine möglichst natürliche Schattenwirkung zu erzielen. In ähnlicher Weise sind die halbgeschlossenen Augen der Madonnenbüste im Museum zu Modena (1625) behandelt; um das eigentliche Auge herum läuft eine starke Vertiefung, die den Eindruck des eingefallenen Verweinten hervorruft. Bei späteren Werken (Büste des Kardinals Borghese, Villa Borghese in Rom; Büste Franz I. von Este im Museum zu Modena, 1651; Büste des Arztes Fonseca in San Lorenzo in Lucina, ca. 1670) ist eine neue Art der Augenbehandlung angewandt. Die Pupille wird jetzt erhöht herausgearbeitet, so daß sich auf der polierten Fläche ein starkes Reflexlicht bildet; die Iris ist sehr stark vertieft, sie läuft um den ganzen unteren Teil der Pupille herum und endigt auf der obern Seite in zwei tiefen schwarzen, mit dem Bohrer ausgehöhlten Punkten, während oben etwa der fünfte Teil des Kreis-

bogens nicht behandelt ist. Um diese ganze innere Anlage der Pupille und Iris herum läuft ein ganz leicht vertiefter Kreis; der Effekt dieser Behandlung ist ein ganz eigentümlicher. Beim Anblick aus der Nähe (und auch auf photographischen Reproduktionen) ist die Wirkung ganz unklar, man ist versucht, an das Bestehen von zwei Pupillen zu glauben. Sobald man aber den vom Künstler berechneten Abstand von den Figuren genommen hat, wird das Auge lebendig. Franz I. von Este scheint befehlend über ein Schlachtfeld hinzublicken; Fonsecas Augen blicken traumverloren zum Himmel.

Die Behandlung der Oberfläche des Marmors ist schon bei den Jugendwerken Berninis eine raffiniert virtuose. Durch Abstufungen im Grade der Politur, durch Anwendung breiter oder schmaler Meißelflächen und durch Unterarbeitungen weiß er jede Nuance hervorzubringen. Die aristokratischen Nasenflügel des Herzogs Franz I. von Este sind so zart aus dem Stein herausgehauen und so tief unterarbeitet, daß der Eindruck entsteht, als schimmere das Licht in den Nüstern durch.

Die Gewänder geben die Eigenschaften des dargestellten Stoffes in verblüffendster Weise wieder. Seine Seide glaubt man knistern zu hören, seine wollenen und härenen Gewänder sind warm und rauh. Die Stickereien der prächtigen Kultusgewänder und die zarten Spitzen und die Falten der leinenen Chorhemden; alles geht mit der gleichen Sicherheit unter dem geschmeidigen Meißel hervor. Die Falten in der Leinwand sind mit kräftigen, breiten Flächen und scharfen Kanten wiedergegeben. Bei den Spitzen des päpstlichen Chorhemdes sind die Ornamente mit dem Bohrer behandelt und so tief unterhöhlt, daß eine kräftige Schattenwirkung entsteht (Vergl. die Statue Urbans VIII. auf dem Kapitol, 1640). Bei der Büste Fonsecas (um 1670) hat Bernini die Pelzverbrämung des Mantels mit breitem Meißel so täuschend wiedergegeben, daß auf kurze Entfernung der Eindruck einer polychromen Arbeit entsteht.

Auch das Helldunkel, jenes berückende Spiel des Lichtes in den tiefsten Schatten, wußte Bernini seinen Skulpturen zu verleihen. Das «weiche Fett» das er den jugendlichen und idealen Körpern gab und das nach Burckhardt «allen wahren Bau unsichtbar macht und durch glänzende Politur vollends widerlich wird» [74] spiegelt das Licht und bricht es in mannigfaltiger Weise.

Diese im wahren Sinne des Wortes einzigartige Herrschaft über sein Material gab Bernini die unbedingte Freiheit, alle seine Ideen in vollendeter Form auszuführen.

D.

Das Wort «naturalezza», das in den Kritiken des Seicento oft wiederkehrt, bedeutet im Sinne der Zeit an und für sich weder ein Lob noch einen Tadel. Die «naturalezza» war beliebt, soweit sie notwendig war, um ein Kunstwerk nicht gegen die historische Wahrscheinlichkeit des Sujets sündigen zu lassen. Es wird z. B. getadelt, wenn sich die Heiligen im Himmel küssen oder wenn neben dem Felsen, aus dem Moses eben erst Wasser schlägt, Blumen dargestellt werden. — Aber die Naturbeobachtung ist — nach Bellori — nur ein ganz kleiner Kern, den die höhere Tätigkeit des Künstlers umgibt und verhüllt [75].

Dem gegenüber stellt die Theorie für die Sakralkunst das Axiom auf: Die heiligen Bilder sollen so weit als möglich ihrer natürlichen Wahrheit entsprechend gemalt werden [76]. Worauf sich diese Natürlichkeit erstreckt, das sagen die Autoren des «Trattato della Pittura e Scultura» leider nicht, ob nur auf die allgemeine Auffassung des darzustellenden Gegenstandes oder auch auf die einzelnen Figuren bis aufs kleinste.

Die Malerei des Seicento nahm dem Naturalismus gegenüber eine eher ablehnende Stellung ein. Die Anregungen, die Caravaggios Vorgehen hätte bieten können, wurden nicht weiter gebildet. Man begnügte sich mit der Wahrscheinlichkeit in der Darstellung der Vorgänge und freute sich, wenn man in den Formen der Figuren überzeugende Einzelbeispiele der Naturbeobachtung geben konnte.

Bernini führte in die Plastik ein konsequenteres Vorgehen ein, um ihr gegenüber der manieristischen Ohnmacht neues Leben einzuflößen. Wir haben bei der Besprechung seiner Technik gesehen, wie weit er in der naturalistischen Wiedergabe der Haut, der Haare, Augen und der Gewandung gehen konnte. Er hat diese Methode in der Behandlung der Einzelformen sein ganzes Leben lang beibehalten; nur die Gewandung wurde später einer Stilisierung unterworfen, bei der aber der naturgetreue Charakter des Stofflichen in der Struktur der Oberfläche gewahrt blieb. Da sich die Stilbildung fast ausschließlich mit der Bildung der ganzen Figur in Bezug auf ihre Haltung bezieht, mußte natürlich die Porträtbüste ihr entzogen bleiben und in ganz naturalistischer Weise behandelt werden.

Bernini hat seinen Schülern vor allem mit größter Eindringlich-

keit das Studium der Natur empfohlen[77]. Die Wirkung dieses Rates ist an den zahllosen vortrefflichen Porträtbüsten zu erkennen, die uns die römische Skulptur des Seicento hinterlassen hat. Der Meister selber hat eine große Reihe geschaffen. Im allgemeinen schätzte Bernini an seinen Porträts (die ihn allein schon zu einem der größten Künstler der Welt machen) nicht die Darstellung einer bestimmten Tätigkeit, sondern die Wiedergabe des Charakters. Er ließ sein Modell nicht ruhig sitzen, sondern sich bewegen und sprechen, «um das Charakteristische, was die Natur keinem andern als gerade ihm gegeben», herauszufinden[78].

Es ist hier nicht der Ort, die Porträts, die Bernini geschaffen, genau im einzelnen zu untersuchen; es sollte nur betont werden, daß er auf diesem Gebiete zeitlebens Naturalist geblieben ist, weil eben hier die stilbildenden Einflüsse des Jesuitismus nicht mitgewirkt haben. Die scheinbaren Ausnahmen (Franz von Este und Ludwig XIV.) sollen später erörtert werden.

Nicht nur die Wiedergabe der Einzelformen beruht auf genauem und eingehendem Naturstudium, auch die Wirkung auf die Entfernung wußte Bernini zu beurteilen und er rechnete mit ihr. «Sein Hauptaugenmerk galt den Gegensätzen, indem es ihm auffiel, daß die Dinge nicht als das erscheinen, was sie wirklich sind, sondern als das, was ihre Umgebung aus ihnen macht; gleich wie die Glieder eines Gesimses sich im Freien verkleinern, so hat die in die Luft erhobene Hand einer Statue größer und voller zu sein als die andere, die bloß auf der Brust ruht» (Venturi).

In der naturgetreuen Darstellung des Geschehens bei heiligen Vorgängen befolgte Bernini das Beispiel der zeitgenössischen Malerei. Wir haben oben gesehen, wie weit er darin schon bei der Aeneasgruppe (ca. 1615—18) ging. Auch Martyrien stellte er schon in früher Jugend möglichst deutlich dar. San Lorenzo (vor 1622 entstanden) liegt auf einem Rost in natürlicher Größe und windet sich unter der Qual des in Marmor wiedergegebenen Feuerbrandes. Die hl. Bibiana (1626) lehnt sich wenigstens an eine in voller Größe gegebene Martersäule, die allerdings keine Aehnlichkeit mit der angeblich beim Martyrium wirklich gebrauchten hat, die in der Kirche aufbewahrt wird. — Mit der Gruppe der hl. Teresa (1646) erreichte der Meister den Höhepunkt in der naturgetreuen Auffassung des Vorgangs. Davon wird später noch zu reden sein. — Die Marterwerkzeuge der vielen von Schülerhand ausgeführten Engelgruppen sind

immer in natürlicher Größe und möglichst deutlich dargestellt (besonders auffallend bei den 10 Engeln auf der Engelsbrücke, 1667—68).

Ein interessantes Beispiel, wie die Schüler Berninis unter Umständen vor seinem konsequenten Naturalismus zurückschreckten, zeigt das Relief der Auferstehung, das an einem Sarkophag in der Raimondikapelle in S. Pietro in Montorio zu Rom angebracht ist. Das Tonmodell des Meisters ist erhalten und befindet sich in der Sakristei von S. Maria in Trastevere; es zeigt in der energischen, ganz in großen Zügen modellierenden Behandlung die Hand Berninis in den besten Jahren (1636). Die Mitte des Reliefs nimmt ein liegender Leichnam ein, der im Entwurfe mit offenem Bauche gebildet ist, aus dem die Gedärme heraustreten. Niccolo Sale, der das Modell in Marmor ausführte, scheute sich vor dieser «crudezza»; er legt wohl die Leiche genau so hin, wie sie der Meister angegeben hatte, aber sie ist unversehrt.

Um die Anschaulichkeit zu erzielen, die der «Trattato» gewiß in erster Linie meint, wenn er verlangt, die Sakralbilder möglichst «ihrer natürlichen Wahrheit» entsprechend zu geben, mußte gerade den Plastiker das Problem interessieren, wie er seine Gestalten möglichst greifbar darstellen konnte. Dabei bot die Schilderung überirdischer Vorgänge besondern Reiz. Denn «das Uebersinnliche wirkt desto wunderbarer, wenn es in greifbarer Wirklichkeit in die irdische Welt hereinragt» (Muther).

Es sind zwei Mittel, mit denen Bernini diese Greifbarkeit, diese unmittelbare Realität seinen Gestalten zu verleihen weiß. Sie gehen beide darauf aus, den Zusammenhang der Plastik mit der Architektur, der die Figuren als dekorative Elemente untergeordnet sind, scheinbar zu lockern oder ganz aufzuheben.

Das erste Mittel hiezu fand Bernini in einer allzu großen Bildung der Figur im Verhältnis zu ihrer Nische. Schon Michelangelo hatte dieses Verfahren angewandt, um den Maßstab seiner Figuren zu heben. In der Grabkapelle der Mediceer bei San Lorenzo und in dem definitiven Aufbau für das Grabmal Julius II. in San Pietro in Vincoli in Rom bildete er die Architekturformen etwas zu klein im Verhältnis zum Figürlichen. Beim Moses, der im Begriffe ist, aufzuspringen, wird dadurch der Eindruck höchster dramatischer Momentaneität erzielt. — Burckhardt spricht bei Bernini von einem «pikant gemeinten Interesse» [79]. Er meint dabei offenbar dieselbe Wirkung, die der Moses ausübt und die Bernini beim hl. Hieronymus im Dom zu Siena zu erreichen suchte. Der

Heilige schreitet, indem er einen Fuß auf das Haupt des Löwen setzt, aus der Nische heraus; die Wirkung ist von unmittelbarster Lebendigkeit. Auch die Magdalena in Siena und die Statuen Daniels und Habakuks in der Chigikapelle in S. Maria del Popolo zu Rom stehen in relativ kleinen Nischen.

Durch das zweite Mittel wird die Plastik noch unabhängiger von der Architektur. Es handelt sich um die Ueberschneidungen und Durchbrechungen des architektonischen Rahmens. In der Malerei hat schon Mantegna (in den Fresken der Eremitani in Padua) dasselbe versucht und für die über den Rahmen heraustretenden Figuren einen frappanten Eindruck unmittelbarer Realität erzielt. Auch die Venezianer experimentierten mit dem Rahmen, indem sie die auf dem Bilde gemalte Architektur im Rahmen plastisch weiterführten (schönes Beispiel eine Santa Conversazione von Giovanni Bellini in San Zaccaria in Venedig). Es handelte sich aber dabei mehr um eine Negierung des Rahmens durch Einbeziehung desselben in die Bildwirkung. Donatello dagegen folgte in seinen Spätwerken den mantegnesken Anregungen, indem er zwar den architektonischen Rahmen oder Sockel beibehielt, aber die Figuren rücksichtslos darüber hinausragen oder schreiten ließ (Statue der Judith; Reliefs an der Kanzel von San Lorenzo in Florenz).

Die Malerei des Seicento hat ein noch kühneres Verfahren als dasjenige Mantegnas gekannt, indem man bei Deckengemälden usw. gelegentlich eine Figur z. T. aus dem Rahmen heraustreten ließ und auf einem angesetzten und ausgeschnittenen Stück Blech die Ergänzung des im Bilde selber Fehlenden malte. In den Deckengemälden der Kapellen in S. Andrea al Quirinale, die unter Berninis Leitung entstanden, ist diese Methode öfters angewandt.

In der Plastik Berninis können wir verschiedene Grade dieser Unabhängigkeit vom Architektonischen unterscheiden.

Der Meister setzte an solche Stellen, wo nach der antiken Tradition und der Uebung der Renaissancekunst Figuren in schwachem Relief gebildet wurden, in die Bogenfüllungen, Gestalten in Freirelief, die an dieser Stelle, wo allerdings kein menschliches Wesen sitzen könnte, in voller Sicherheit weilen (eine ganze Reihe im Langhaus von St. Peter; zwei trompetenblasende «Famen» über dem Aufgang der Scala Regia im Vatikan; Hochaltar von S. Agostino). Burckhardt hat Unrecht, wenn er für solche Statuen- Schwindel empfindet, während ihm für eine Statue des XIV. Jahrhunderts niemals bange ist «so hoch und dünn auch das Spitztürmchen sein mag, auf

dem sie steht»[80]. Es mag vielleicht Gefühlssache sein, aber eine gotische Statue kann sicherlich ebensolche Befürchtungen einflösen, die durch die Ereignisse nur zu sehr Berechtigung erhalten[81]. Die ganz naturalistisch gebildeten Engel Berninis aber balancieren nicht, sie sitzen fest und fröhlich an dem ihnen zugewiesenen Platz. —

Eine zweite Stufe erreicht Bernini, indem er im wörtlichen Sinne die Architektur durchbricht. In der Kapelle Allaleona in San Domenico a Magnanapoli zu Rom ist das Gebälk der (scheinbaren) Rundkapelle vorne einfach abgebrochen, um der von oben auf einer Wolke herunterflutenden Engelglorie Platz zu machen (1641). Als der Meister später (1665) den Auftrag zur Dekoration der Sala Ducale im Vatikan erhielt, ließ er ein Stück der Mauer niederreißen, die zwei Räume trennte und dekorierte den Ausschnitt, ohne auf die älteren Gebälke, Gewölbezwickel und Malereien Rücksicht zu nehmen, mit einer Draperie, in der sich Putten spielend verstecken und andere das Papstwappen tragen.

In dem Bestreben auf Unabhängigkeit seiner Skulpturen von der Architektur hat Bernini endlich die höchste Stufe dadurch erreicht, daß er die Figuren zwar in ausgesprochen dekorativer Absicht der Architektur einfügte, jedoch an einer solchen Stelle, wo nach einer strengern Auffassung gar kein Platz für sie wäre. Die Kuppeln der Kirchen von Castelgandolfo (1661) und Ariccia (1664) und die ovale von S. Andrea al Quirinale (1678) sind innen mit nach oben sich verjüngenden Kassetten geschmückt. Diese Dekoration würde im architektonischen Sinne völlig genügen. Bernini stellt aber vor die Kassettendecke, am unteren Rande, wo die Calotte über dem Zylinder ansetzt, eine Reihe von erwachsenen Engeln oder Engelkindern, die um die ganze Rundung herum schwere Laubgewinde hängen und (in S. Andrea) auf ihnen spielen und schaukeln. Diese lieblichen Figuren sind so leicht und frei, als wären sie der plastische Ausdruck für das Schweben der Kuppel.

In der Cattedra von St. Peter hat Bernini vollends alle architektonischen Schranken gesprengt (1656); die ganze Komposition fließt nach allen Seiten über die Pilaster und Gebälke hinaus. —

Alle diese Ueberschneidungen und Freiheiten der Plastik gaben ihr in der Tat einen von ihrem dekorativen Wert unabhängigen Anspruch auf Realität: das Uebersinnliche trat greifbar ins Leben hinein. —

All die bisher geschilderten Mittel dienten nur dem einen Zweck, einen möglichst starken unmittelbaren Eindruck auf den Beschauer

hervorzubringen. Da es sich, im Sinne der ganzen Zeit, vor allem darum handelte, einen moralischen Erfolg durch das Kunstwerk zu erreichen, mußte um jeden Preis eine Gemütsbewegung in dem Beschauer hervorgerufen werden. Es ist natürlich, daß die Künstler, indem sie auf die jedem Menschen eigene Sympathie rechneten, diese Gemütsbewegung, den Affekt, in ihren Werken selber darstellten.

Die Malerei drückt nunmehr alle seelischen Vorgänge durch Bewegung aus[82]; und diese Bewegung wird auch für die Plastik in der Hand Berninis das Hauptmittel zur Darstellung und Erzielung des Affekts.

Formell kommt diese Bewegung dadurch zum Ausdruck, daß jede ruhige Linie, die Vertikale und die Horizontale vermieden wird. Schon San Lorenzo (ca. 1618) muß sich auf dem Rost winden; in der Gruppe von Pluto und Proserpina ist die Horizontale durch das Ausbiegen der beiden Körper in verschiedenen Richtungen vermieden. Apoll und Daphne sind zwar in ihrer Körperbewegung parallel, aber sie bilden eine geschwungene Linie, die durch den Stamm des Lorbeerbaums im Boden verläuft und so die Horizontale des Sockels aufhebt. Bibiana (1626) stellt den rechten Fuß auf einen Stein, wodurch eine beträchtliche Ausbiegung der Figur erfolgt. Dadurch und durch die Unterbrechungen, die jede Linie im Gewande erfährt, wird eine starke Gegenwirkung gegen die Vertikale der Martersäule geschaffen. Von nun an wird jede Figur so bewegt daß die reine Horizontale und Vertikale verschwindet; wenn eine Figur ruhig steht oder knieet (Alexander VII. auf seinem Grabmal in St. Peter), so wird wenigstens durch das Gewand eine Belebung dieser Linien erzeugt. Wenn die Gestalten mit Attributen versehen sind, die etwa eine Vertikale betonen konnten, so halten sie diese Gegenstände schief, so der hl. Longinus seine Lanze und die Engel auf der Engelsbrücke das Kreuz und die Stange mit dem essiggefüllten Schwamm. Schließlich ging der Künstler soweit, daß er selbst den kleinen Obelisken, der heute auf der Piazza della Minerva in Rom steht, schief aufstellen wollte. Die beiden ersten der acht Entwürfe, die er 1665 für Alexander VII. zeichnete (Bibliothek Chigi in Rom), zeigen Giganten, die den schiefstehenden Obelisken auf den Armen tragen (erster Entwurf) oder auf einen Felsblock aufstützen. Es ist bezeichnend, daß dieser Einfall Berninis, in den ersten Zeichnungen erscheint, wo er noch unbehindert von der päpstlichen Kritik arbeitete. Der Entwurf, der heute noch beinahe Schwindel erregt, muß in höchstem Grade über-

rascht haben, denn wir sehen in den folgenden Zeichnungen eine allmähliche Beruhigung eintreten, gewiß unter dem Einfluß der Wünsche, die der Papst äußerte. In der siebten Zeichnung ist Bernini völlig nüchtern und konventionell geworden. Die ausgeführte Idee mit dem tragenden Elefanten tritt im achten Entwurfe auf (Abbildung der Zeichnungen bei Fraschetti, S. 300 ff.). Ebenso konsequent wird auch die Horizontale vermieden. Die liegenden Heiligen (S. Sebastian, ausgeführt von Giorgetti, und die Ludovica Albertona) haben den Kopf zwar auf einem hohen Kissen gebettet, aber so, daß er nach hinten zurücksinkt; das eine Bein ist an den Körper gezogen und durch die Bewegung der Hände und bei der weiblichen Heiligen auch des Gewands wird die Horizontale vollends aufgehoben.

Die schiefe Orientierung der Figuren, die in der Malerei bei dem gegebenen Standpunkt des Beschauers sehr leicht zu erreichen war, wußte Bernini in der Plastik durch starkes Zurücklehnen oder Vorbeugen des Oberkörpers zu erzielen. Schon der David (ca. 1616) der mit aller Anstrengung seine Schleuder spannt, nahm dieses Problem auf; später wurde es an den Figuren der Gerechtigkeit am Grabmal Urbans VIII., an den beiden Statuen der Wahrheit (im Palazzo Bernini am Corso und am Grabmal Alexanders VII. in St. Peter) und an den Stromgöttern der Piazza Navona entwickelt. Eine Lösung, die mit einigen Arbeiten Tintorettos verwandt ist, bietet die Gruppe Habakuks, bei der der sitzende Prophet sich mit aller Anstrengung zurückbiegt, während der stehende Engel den Oberkörper stark nach vorne neigt und den rechten Arm aus der Nische heraus auf den Beschauer ausstreckt. — Auch bei der Komposition ganzer Gruppen vermied Bernini die Vertikale; wie die damalige Malerei, so zieht auch er die diagonale Komposition vor (hl. Teresa). Auch die in der Galerie Corsini in Rom aufbewahrte Zeichnung einer «Geburt Christi» (Inv. F. N. 9616), vielleicht ein Illustrationsentwurf zu den Predigten Olivas, erinnert in der Komposition der im Oval angeordneten Gruppe an die Methoden Tintorettos.

Psychisch wird ein Bewegungseindruck erzielt, indem stets ein bestimmter Moment zur Darstellung gewählt wurde, der sich als transitorisch von vornherein charakterisieren mußte. Der halbgeöffnete Mund, den bald ein seliges Lächeln umspielt, bald wilder Schrecken wie zum Schreien verzerrt, ist mit Ausnahme der Porträts fast das künstlerische Signum Berninis. Die lebendige Beweglichkeit,

die diesen Figuren ein so «sprechendes» Leben verleiht, wird durch den Blick noch unterstützt, der in allen erdenklichen Weisen aus diesen Augen strahlt, bald nach oben gerichtet in frommer Verzückung, bald herrisch oder furchtbar drohend.

Für das Momentane wurde bei Heiligenlegenden ein Augenblick des größten Affektes gewählt, ein Martyrium (Lorenzo, Sebastiano) oder eine Vision (Teresa, Habakuk, Daniel) oder ekstatische Begeisterung (Longinus, S. Bibiana), oder endlich der ruhigere Augenblick des Sterbens (Ludovica Albertona). Die Porträts dagegen waren, namentlich wo es sich um bloße Büsten handelt, zuerst durchaus ruhig. Bei der großen sitzenden Statue Urbans VIII. im Kapitol (1640) ist aber durch die verhaltene Bewegung des Papstes, der eben aufspringen will, sich aber noch zurückhält, und durch die halb segnende, halb fluchende Geste eine außerordentliche, von leerer Rhetorik weit entfernte Leidenschaftlichkeit erreicht worden. Die späteren Standbilder von Päpsten schließen sich in der Auffassung an diese kapitolinische Statue an. In seinen spätern Jahren wählte Bernini gelegentlich auch bei Büsten einen Moment zur Darstellung. Die erste dieser Arbeiten, das Porträt des Herzogs Franz I. von Este, entstand 1651. Es ist vielleicht kein Zufall, daß Bernini hier nicht nach dem lebenden Modell arbeiten konnte, sondern den Eindruck der Persönlichkeit aus zwei Bildern von Sustermans gewann. Der Herzog ist in einem Augenblicke dargestellt, wo seine geistigen Kräfte ganz auf einen bestimmten Punkt gerichtet sind; man erwartet im nächsten Moment ein Kommando zu hören. Dieselbe Auffassung legte der Künstler 14 Jahre später dem Porträt Ludwigs XIV. zugrunde, das er in Paris schuf. Diese beiden Büsten sind aber von seinen übrigen dadurch verschieden, daß sie nicht als Geschenke an die Freunde oder an die Familie, sondern als Monumente der persönlichen Macht und der Stellung der Porträtierten gedacht sind. Beidemal handelte es sich um fürstliche Personen. Beidemal war, wie bei dem Papstdenkmal auf dem Kapitol, der Augenblick einer wichtigen Amtshandlung, bei den Fürsten der entscheidende Moment eines Kommandos in der Schlacht gewählt worden. Nur ein einziges Mal, als Bernini schon mindestens 70 Jahre alt war, wählte er für die Porträtbüste eines Privatmannes, des päpstlichen Leibarztes Fonseca, einen starken Affekt religiöser Art zur Darstellung. Von dieser Büste soll später noch die Rede sein.

Selbst die Tiere, die allerdings in Berninis Plastik nur selten vorkommen, sind in einem transitorischen Zustand gegeben, um den

Eindruck der Bewegung hervorzurufen. Die Pferde an den Reiterstatuen Konstantins des Großen und Ludwigs XIV. sind heftig gebäumt und ihre Nüstern schnauben. Selbst der Löwe, der dem Propheten Daniel beigegeben wurde, mußte sich zu einer Tätigkeit bequemen und leckt mit seiner langen Zunge die Füße seines Herrn.

Die schon geschilderten Mittel zur Verlebendigung der Figuren, die Disproportion im Größenverhältnis der Figur zur Nische und die Durchbrechung des architektonischen Rahmens bergen auch einen Bewegungsreiz in sich.

Wir haben gesehen, wie die Kirche in ihrem Bestreben, die gottesdienstlichen Funktionen möglichst eindringlich zu gestalten, auch vor den Hilfsmitteln des Theaters nicht scheute. Die Prediger sprachen in einem dramatisierten Dialog und die Festdekorationen der Kultusräume wurden von denselben Künstlern und nach denselben Prinzipien erbaut wie jene der Schaubühne. Bernini konnte auf die Verwendung dramatischer und theatralischer Effekte um so weniger verzichten, als er selber zu den gefeiertsten Commediographen und Regisseuren gehörte.

Das dramatische Element kommt, neben der Wahl des höchsten Affekts und der momentansten Bewegung, darin zur Geltung, daß zwischen den Figuren, die früher jede für sich bestanden hatten, eine möglichst innige Beziehung hergestellt wird. Die allegorischen Figuren begnügen sich nicht mehr mit der Verkörperung einer abstrakten Idee; sie treten in Aktion und stellen untereinander und mit den dargestellten realen Personen eine Einheit her. Davon wird im folgenden Kapitel die Rede sein. — Bernini hat aber auch die Engelsfiguren, die schon die frühere Kunst in großer Zahl dekorativ verwandte, in die heiligen Vorgänge psychologisch hineinbezogen. In der Kapelle Allaleona (1641) schauen die in einer Wolkenglorie herabrauschenden Engel gespannt auf die Altargruppe (Christus und Magdalena). Später liebte Bernini eine Anordnung von geflügelten Cherubim, die um den untern Rand der Kuppellaterne schweben oder sich über das Gebälk, auf dem die Calotte ansetzt, neugierig beugen, und immer mit konzentriertem Interesse die Hauptgruppe auf dem Altare betrachten. Diese Anordnung kommt in den kleinen Kapellen Fonseca (San Lorenzo in Lucia) und der seligen Albertona (San Francesco a Ripa, 1675) vor. In einer größern Kuppel hat sie Bernini nur einmal angewandt, in Sant' Andrea al Quirinale (1678); hier schauen die Engel auf den Hochaltar

der Kirche. — Die himmlische Assistenz nimmt auf diese Weise unmittelbaren Anteil an dem, worauf man die Gläubigen besonders hinweisen wollte.

Auch in scherzhafter Weise beschäftigt Bernini die Putten, die in der älteren Kunst zu beiden Enden des Sarkophags sich mehr oder weniger würdig benehmen mußten. In der Kapelle Raimondi (San Pietro in Montorio) streckt an dem Sarkophag rechts der eine Putto die brennende Fackel gegen den andern, der sich erschreckt zum Fliehen anschickt.

Aber auch zu eigentlich theatralischen Mitteln griff Bernini, um die Wirkung seiner Werke zu steigern.

Gurlitt erklärt daß «die Vermischung von Architektur und Bildhauerei einer der schwersten Vorwürfe sei, welcher der Kunst des Meisters zu machen wäre» [83]. Damit meint er die Errichtung einer Art von Rundkapellen, wie sie Bernini zum ersten Mal für die Aufstellung des nach seinem Modell von Antonio Raggi geschaffenen Gruppe von Christus und Magdalena (in der Allaleonakapelle in San Domenico a Magnanapoli, Rom) verwandte. Diese einer Aedicula ähnlichen Konstruktionen haben eine glatte Rückwand, die aber im Schatten bleibt und durch die sich vorne konvex vorbauende Säulenordnung den Eindruck erweckt, als setzte sie die vorne wirklich vorhandene Rundung fort. Der Zweck dieser eigentümlichen Bauten ist die bestimmte Leitung des Lichts auf die in der Rundhalle aufgestellten Skulpturen. Durch diese Beleuchtung mit Seiten- und Oberlicht, das gelegentlich auch durch farbiges Glas gedämpft wird, verstand der Meister jenen zauberhaften, visionären Eindruck hervorzurufen, den diese Werke auch heute noch auf unbefangene Gemüter ausüben. Auch an seinem umfangreichsten plastischen Werk, der Cattedra von St. Peter, hat der Meister nicht vor der Anwendung eines farbigen Fensters zurückgeschreckt, um seinen Engeltanz mit goldenem Lichte überfluten zu lassen.

In der Allaleonakapelle ist die Wirkung heute leider durch ein modernes, auf Leinwand transparent gemaltes Bild stark beeinträchtigt. In der Cappella Cornaro in S. Maria della Vittoria (1646) wird das Licht von oben durch ein gelbes Fenster zugeführt, das in einen an der Außenseite der Kirche wie ein Schornstein wirkenden Schacht eingebaut ist. (Eine ähnliche Konstruktion konnte ich nur noch an der Kirche von S. Domenico in Perugia feststellen).

Bernini war sich vollständig bewußt, daß er mit diesen Mitteln

die Wirkungen einer andern Kunst in den Dienst der Plastik zog, und er machte aus diesen Grenzüberschreitungen zwischen den einzelnen Künsten gar kein Hehl. Sein Biograph Baldinucci erzählt rühmend, es sei die allgemeine Ansicht, Bernini habe zuerst versucht, die Architektur mit der Malerei und Bildhauerei in Einklang zu bringen (zu vereinigen), so daß aus allen eine schöne Verbindung entstünde [84].

In der Cornarokapelle hat Bernini ein vollständiges Resumé seiner Regiekünste hinterlassen. Auf dem Altar schwebt, von künstlich geleitetem Licht überflutet, die Gruppe der Ekstase Teresas, als Brennpunkt des psychologischen Interesses. Im Giebelfeld des Altaraufbaues schauen Cherubim auf den Vorgang hinunter, während an beiden Seiten der Kapelle Reliefs angebracht sind, auf denen die Mitglieder der Familie Cornaro, hinter einer Brüstung stehend, das Wunder betrachten und sich darüber mit lebhafter Gestikulation unterhalten. Selbst der Fußboden darf in dieser dramatischen Komposition nicht schweigen. Zwei Skelette erheben sich und blicken auf die Gruppe, indem sie ihre Knochenarme verwundert zur Höhe strecken. So entsteht ein psychischer Zwang, der jeden Blick auf die Gruppe konzentrieren muß.

E.

Bernini begnügte sich aber nicht damit, den Affekt in der Bewegung der Figuren, im Physiognomischen, und endlich in der ganzen kompositionellen Anlage seiner Werke auszudrücken, er zog auch in ganz origineller und neuartiger Weise ein anderes Element hinzu: die Gewandung.

Die Draperie erregt bei den Künstlern des Seicento überhaupt großes Interesse; sie legten ihr eine außerordentliche Wichtigkeit bei [85]. Das erklärt sich vor allem daraus, daß die Kirche nunmehr das Nackte verpönte und eine angemessene Bekleidung aller Figuren verlangte.

Das Konzil von Trient allerdings hatte sich über die Frage der Nacktheit nicht klar ausgesprochen. Doch konnten die Worte «nihil profanum nihilque inhonestum appareat» eine ziemlich weitgehende Interpretation finden. Molanus, der sich auf diese Stelle beruft, verdammt die Nacktheit durchaus und schreibt sogar: «Notum est pictores saepe infantem IESUM nudum sculpere, aut pingere; sed ab hoc male audiunt a multis non exiguae pietatis et prudentiae viris. Quid enim in hac nuditate esse potest aedificationis? Atque utinam

nulla hinc oriretur in parvulis destructio, nullum in pusillis scandalum . . .»[86].

In Italien war die Theorie allerdings etwas toleranter. Der «Trattato della Pittura e Scultura», der sich vorzugsweise auf spanische Theologen beruft, zitiert für diese Fragen die Doktoren Angelo Manrique und Giuseppe della Cerda und sagt:

«Die Meinung dieser beiden Lehrer ist, daß man ein Bild nicht wegen der bloßen Nacktheit schon als anstößig empfinden könne; und zu diesem Ausspruche füge ich die Ansicht eines andern einsichtigen Theologen hinzu, der mir sagte, daß nach seiner Meinung man das Bild eines gänzlich entblößten Mannes oder einer Frau malen könne, mit solcher Stellung der Glieder, mit solcher Haltung und so künstlichen Wendungen und Verflechtungen der einzelnen Teile, daß keine ungeziemliche Schamlosigkeit zum Vorschein kommt»[87].

In der Praxis aber wurde diese Lizenz, die schon bescheiden genug ist, noch mehr eingeschränkt. Eine vollständige Verhüllung der Figuren empfiehlt sich für alle Fälle, denn: «Die Versuchungen des Bösen sind so groß, daß ich es für wohl getan hielte, wenn man alle Figuren anständig darstellte; und nicht nur die Weiber, sondern auch die Männer und selbst die Kinder und Engel mit lieblichen Gewändern verhüllte»[88].

Es gab nun aber Fälle, wo diese Bekleidung mit der über alles hochgehaltenen kirchlichen Tradition in Gegensatz trat, nämlich bei der Darstellung derjenigen Heiligen (z. B. Sebastian), die nach der hergebrachten Ikonographie nackt sein mußten. Der «Trattato» empfiehlt, in diesem Falle wenigstens gewisse Teile zu bedecken und beruft sich hierfür sogar auf das Beispiel des Heilandes selber, indem er die übliche Darstellung des Kruzifixus mit dem kurzen Lendentuch ohne weiteres als historisch gegeben betrachtet: «Es kann vorkommen, und ist hie und da vorgekommen, daß die vollständig nackten Bilder von Heiligen schlechte Gedanken in den Menschenherzen erregen; und daß man dort, wo man liebliche Erquickung der Reinheit zu finden hoffte, einen glühenden Hauch der Unmäßigkeit verspürt: und in solchem Falle kann man diese Bilder als ärgerniserregend betrachten, sei es auch nur aus Zufall, und man muß sie dem öffentlichen Anblick entziehen, oder wenigstens jene Teile bedecken, deren Verhüllung der Anstand erfordert. Der menschgewordene Sohn Gottes selber stellt sich den Gläubigen am Kreuze dar, zwar entkleidet, aber nicht gänzlich nackt und ohne jede Hülle»[89].

Die Praxis gestaltete sich aber der Nacktheit gegenüber noch

strenger. Im XVI. Jahrhundert war es namentlich Karl Borromaeus, der gegen die «anstößigen Bilder» zu Felde zog. Bei seinem fünften Provinzialkonzil befahl er, daß diese in allen Häusern der Erzdiözese verbrannt werden sollten[90]. Der Kardinal Berlingerio Geffi ließ sogar auf einem Gemälde Tizians die nackte Venusfigur wegschneiden und bewahrte nur den sie begleitenden Putto auf, der sich eine Uebermalung gefallen lassen mußte[91]. Auch Bellarmin beteiligte sich an diesem Kampfe. Der «Trattato» berichtet: «Man erzählt eine witzige und anmutige Geschichte von dem Herrn Kardinal Bellarmin, einer nicht so sehr in der Lehre des Glaubens, als in der Würde und Tugend höchst ausgezeichneten Persönlichkeit. Als er eines Tages einem großen Herrn einen Besuch machte, sah er beim Eintritt in dessen Palast an mehreren Orten unbekleidete und ganz nackte Statuen; und da er für solche Unanständigkeit eine Abhülfe notwendig glaubte, sagte er bei der ersten Begegnung jenem großen Herrn freundlich und lächelnd: Beim Eintritt in Ihren Palast habe ich gewisse arme Nackte gesehen, die gar sehr der Kleidung bedürfen; ich bin überzeugt, daß Ihre Frömmigkeit und Barmherzigkeit bald dafür sorgen wird, daß sie solche erhalten. — Jener kluge Herr durchschaute diese scharfsinnige Bemerkung und billigte sie; und kurz darauf ließ er in wirksamer Weise dieser nackten Schamlosigkeit abhelfen, die der weise Kardinal als Armut bezeichnet hatte»[92].

Als Bernini auf der Höhe seines Schaffens stand, war diese Prüderie eher schlimmer als besser geworden. Molanus, der Nordländer, hatte die Nacktheit des Jesuskindes bedecken wollen: Innocenz X. (1644—1655) führte einen derartigen Streich wirklich aus, indem er Pietro da Cortona, einen der Verfasser des «Trattato», zwang, die Blöße eines Bambino von Guercino zu verhüllen. Pietro da Cortona scheint sich trotz seiner Frömmigkeit dessen geschämt zu haben; er entschuldigte sich brieflich bei Guercino[93].

Allerdings hatte man schon zu Lebzeiten Michelangelos über die nackten Figuren auf seinem Jüngsten Gericht lebhafte Kontroversen geführt; und schon Borghini hatte die nackten Frauen auf Bronzinos «Christus im Limbus» anstößig gefunden[94]. Aber dem Seicento blieb es vorbehalten, diese gegenreformatorische Idee in ihrer ganzen Konsequenz zu entwickeln.

Der Rückschlag auf diese Prüderie, die in alle Gebiete der Kunst eindrang, blieb nicht aus. Man tut sicherlich keinen Fehlschluß, wenn man die zu Anfang des XVII. Jahrhunderts auftauchende Pikanterie als solchen auffaßt, jenes Versteckenspielen mit lüsternen Ge-

danken und Bildern, das man stets mit einem Mäntelchen der Wohlanständigkeit und Moral zu verhüllen sucht.

Der Name des Cavaliere Marino ist für die pikante Literatur charakteristisch geblieben. Er selbst behauptete, mit seinen Schriften die Moral fördern zu wollen, dabei könnten die Titel seiner Werke genügen, um die Schamröte aufsteigen zu lassen.

Das Hauptwerk des Cavaliere, der «Adone» erschien 1623; Bernini, der damals schon in den ersten Kreisen der römischen Gesellschaft verkehrte, hat es sicherlich gekannt. Denn als der Dichter im selben Jahre aus Paris nach Rom kam, wurde er von den Großen, den Akademieen und den Literaten wie ein Triumphator mit feierlichem Gepränge empfangen [95]. Marino war ein großer Kunstliebhaber. Schon in Paris hatte er sich mit Poussin befreundet, der ihm Entwürfe zur Illustration des Adonis zeichnete [96]. Bei seiner Anwesenheit in Rom bestellte er für seine berühmte Gemäldesammlung einige Bilder, deren Inhalt recht charakteristisch ist. Alessandro Turco malte ihm «Polyphem und Galathea» [97]; Pietro da Cortona die Szene «wie Armida den jungen Rinaldo durch Zauberei in Liebe an sich gefesselt hält und wie er wollüstig (lascivamente) den Spiegel in der Hand, ihr am Busen liegt» [98]. Ohne Zweifel hat Bernini damals auch die persönliche Bekanntschaft des dichtenden Mäcens gemacht.

Der Adone ist der Typus der pikanten Dichtung. Die Art und Weise, wie die Geliebte sich dem jugendlichen Schäfer hingibt, während sie zugleich eine Abwehr vortäuscht, ist für den Geist des ganzen Epos bezeichnend [99]. Als Adonis endlich ans Ziel seiner Wünsche gelangt ist, wird seine flammende Wollust, die im Genusse immer noch stärkere Gier erweckt, recht anschaulich geschildert, aber unmittelbar darauf spricht der Dichter von dem «unehrenhaften Spiel», dem er sich hingegeben [100]!

Diese Pikanterie brachte es soweit, daß man nicht nur Gedichte wie den «Rasenden Roland» allegorisch erklärte, sondern daß Centorio degli Ortensi selbst die direkt unzüchtigen Novellen des Bandello durch allegorische Erläuterungen in «moralische Erzählungen» umwandelte [101].

Die «grazia», die von den Künstlern des Seicento über alles erstrebt wurde, beruhte großenteils auf ähnlichen Wirkungen. Etwas kokettierendes halb sich hingebendes und halb sich abwendendes haben in der Tat nicht nur die weiblichen Profanfiguren der damaligen Malerei, sondern selbst die Gestalten der Heiligen. Es ist auch be-

achtenswert, daß Bernini, der später zur Entfaltung seines «Affekts» eine heroische Körperbildung mit gewaltiger Muskulatur brauchte, in dieser Zeit, wo der «Adone» populär war, dem Apoll und der Daphne ganz zarte Gestalten von auffallender Jugendlichkeit gab. Das stimmt mit der Methode Marinos überein, der dem Helden seiner Dichtung stets als «bel fanciullo», als «giovinetto» und selbst die Venus als «giovinetta» bezeichnet und seinen Adjektiven eine unglaubliche Fülle von Diminutiven anhängt.

Auch die Gewandbehandlung Berninis in dieser Periode hat ihr Analogon im Adonis. Der Dichter beschreibt ausführlich, wie der schöne Schäfer von einer Schar von Nymphen umringt und zum Bade ausgezogen wird; vergeblich sträubt er sich, schließlich steht er da, «nackt von Kopf zu Fuß, bis auf einen leichten Schleier, der ihn kaum verhüllt»[102]. Die allegorische Figur der «Lusinghiera», die Adonis zur Liebe überredet, hat ihr Gewand «mehr als für ein Weib geziemt, aufgeschürzt, ja, aufgelöst»[103]! So viel als möglich zeigte man von der Nacktheit und was man als «unehrenhaft» und anstößig empfunden hätte, das deutet man wenigstens an.

Bernini pflegte seine nackten Statuen durch ein flatterndes Tuchende, den «svolazzo» leicht zu verhüllen. Beim David (Villa Borghese) fällt dieses Tüchlein über die rechte Lende auf die Scham herab, die aber nur zur Hälfte verdeckt ist und dem Beschauer sichtbar wird, wenn er um die Statue herum geht. Ebenso mangelhaft ist die Verhüllung der verpönten Teile bei der Daphne, wo die Rinde des eben entstehenden Lorbeerbaums vom Körper genügend entfernt ist, um die Modellierung sichtbar zu lassen, und beim Pluto, der die Proserpina entführt.

Als der Künstler dann später von den jesuitischen Ideen ergriffen war, und auch im Leben der kirchlichen Moral genüge zu tun suchte, bekleidete er seine Figuren allerdings besser. Immerhin zeigte er noch in den 30er und 40er Jahren gerne so viel als möglich vom nackten Körper. Auf dem Relief der Stigmatisation des hl. Franziskus in San Pietro in Montorio (1636) ist der eine Engel (rechts) bis auf den kleinen «svolazzo» ganz nackt; der andere (links) ist mit nacktem Oberkörper und mit einem aus den Gewandfalten heraustretenden nackten Bein gebildet. Fast genau ebenso wurde der Seraph auf der Gruppe der hl. Teresa (1646) bekleidet; nur ist hier auch ein Teil des Oberkörpers leicht verhüllt, indem das Gewand über der linken Schulter zusammengehalten wird. Das nackte

Bein, das aus dem bis über die Hüften geschlizten Gewande heraustritt, kehrt auch in den vier Engeln oben auf den Ecken des Baldachins und bei den 10 Engeln auf der Engelsbrücke wieder. Doch ist es in diesen Fällen mehr als eine Belebung des Linienflusses der Statue aufzufassen und nicht im eigentlich pikanten Sinne verwendet.

Als aber der Meister seinen persönlichen Stil gefunden hatte, in dem er seine höchsten Aufgaben durchführen sollte, da behandelte er die Gewandung in einer Weise, die von dem angeblich stets vorhandenen Naturalismus in stärkster und auffallendster Weise abweicht.

Jakob Burckhardt hat hier die Absichten Berninis völlig mißverstanden und vermag ihm nicht gerecht zu werden[104]. Er schreibt über diese Frage so: «Die Gewandung ist vollends eine wahrhaft traurige Seite dieses Stils . . . allerdings konnten ihm Togafiguren und Musen nicht unbedingt zum Vorbild dienen, weil er lauter bewegte, affektvolle Motive bearbeitete . . . Allein, auch seine Aufgabe zugegeben, hätte er die Gewandung anders stilisieren müssen. Er komponiert diese nämlich ganz nach malerischen Massen und gibt ihren hohen plastischen Wert als Verdeutlichung des Körpermotivs völlig preis»[105].

Bernini geht noch weiter, als Burckhardt sagt; er setzt das Motiv der Gewandung nämlich in direkten Kontrast zu demjenigen des Körpers. Während die Figur ruhig liegt oder steht, ist ihr Gewand in heftigster Bewegung. Interessant sind hier zwei Zeichnungen zu dem Engel mit dem Kreuztitel, der für die Engelsbrücke bestimmt war (jetzt in S. Andrea delle Fratte, wohin 1731 die beiden eigenhändigen Engel Berninis aus seinem Palast überführt wurden). Die Skizzen zeigen einen schlanken und eleganten Knaben in ganz ruhiger Körperhaltung. Die ausgeführte Figur entspricht genau diesem Entwurf; aber durch das Flatternde und seltsam geschlungene Gewand ist eine unruhige Bewegung in die Figur hineingekommen, die außerdem einen ganz femininen Eindruck macht[106].

Schon ein Vergleich mit der Draperie der damaligen Malerei hätte Burckhardt darauf hinführen müssen, daß Bernini mit seinen Gewändern besondere Absichten verfolgte. Denn die Maler haben ihre Gewänder damals ganz anders stilisiert, auch wenn sie flatternde und wehende Mäntel gerne malten. Schmerber gibt aus der Theorie des Seicento die Anweisung, die Falten seien so zu machen, daß eine aus der andern hervorgeht, wie eine Welle aus der andern, weich, eilend, nicht intermittierend[107]. Ein be-

sonderer Ruhmestitel war die Bezeichnung «ondeggiante» für eine Fältelung. — Gerade das Gegenteil sehen wir in Berninis Stil.

Die Jugendwerke des Meisters zeigen noch wenig von seinem persönlichen Stil der Gewandung. Das leicht um die Lenden Apolls flatternde Tuch in der Gruppe der Villa Borghese ist «ganz nach Correggio gebildet»[108]. Der Umschwung tritt ein mit der hl. Bibiana (1627). Fraschetti sieht in ihr den Uebergang von der ersten Manier des Meisters zu seiner prunkvollen und künstlichen zweiten. Ebensogut kann man in ihr das erste Denkmal seines eigentlichen Stils sehen.

Die Heilige ist in ekstatischer innerlicher Bewegung an einer Säule stehend gebildet. Ihre Augen sind mit inniger Sehnsucht zum Himmel gerichtet. Während sie aber ruhig dasteht, bewegt sich ihr Gewand; tiefe Falten haben sich gebildet und mächtige Schatten durchfurchen die Linien der Figur.

In den späteren Werken wird nun dieses Verhältnis immer energischer zur Geltung gebracht. Burckhardt meint, die heftige Bewegung werde, je weniger tiefere Notwendigkeit sie habe, desto absichtlicher in dem Gewande expliziert[109]. Auf den ersten Blick mag diese Annahme bestechen. Tatsächlich sind es oft gerade die im Figürlichen fast unbewegten Werke, die in der Draperie die gewaltigste Aufregung, die eckigsten Falten und die tiefsten Schatten haben.

Die Stilisierung des Gewandes in der gotischen Plastik bietet eine Aehnlichkeit mit Berninis Methode, die sofort in die Augen fällt. Es sei mir gestattet, hier einen Passus über die Draperie der Spätgotik wiederzugeben: «Das Gewand, soweit es durch Falten, Bausche, Brüche, Knitter, flatternde Zipfel, aufstoßende Kanten und Borden bewegt ist, wird linear charakterisiert. Freilich sind diese Linien keine mathematischen Kurven. Aber an der Statue wirken sie durch Lichtkämmen und Schattenrinnen als zeichnerisches, also lineares Element. Die Linienbewegung folgt nun aber nicht der Figur nach den «Fallgesetzen», sondern wird, als ob das Gewand ein Freigebiet für ornamentale Lizenzen wäre, selbständig und nach eigenem Empfinden durchgeführt. Ganz abstrakt, wie ein Ornament zieht sich der Fluß der Linien rhythmisch und melodisch, aber durchaus irreal über die Statue hin. Die stilisierte Linie folgt ihren eigenen Gesetzen . . . Eine erstaunliche Handfertigkeit steht in dem Dienst eines aufgeregten Temperamentes und eines künstlerischen Auges, das in dem Gewoge der schweren Drapierung schwelgt. Ein plastisches Hochgefühl strömt hier aus, das erst im Barock wieder mit ähnlicher Kraft am Werke war»[110].

Das aufgeregte Temperament ist das einzige, was uns auch Berninis seltsame Drapierung erklären kann, der psychologische Zustand, der in seinen Werken dargestellt ist. Dieser wird in der Gewandung projiziert und erläutert, anschaulicher gemacht.

Wenn wir die Reihe seiner Werke daraufhin betrachten, so wird die Richtigkeit dieser Annahme in die Augen fallen. Wo es sich um ein einfaches Porträt, eine Büste, handelt, da ist jede Spur von Affekt ausgeschlossen und demgemäß ist auch das Gewand ganz glatt, mit naturgetreuer Wiedergabe des Stoffes ohne jede unnötige Falte behandelt. Man könnte im ersten Moment einwenden, daß es sich bei diesen Büsten vornehmlich um eine Amtstracht handelt, deren schwere Stoffe und deren Feierlichkeit eine einfachere Behandlung erforderten. Aber einmal hat der Meister auch das Ordensgewand, das er bei der hl. Teresa zu der gewaltigsten malerischen Wirkung verwendet hat, auf Porträtbüsten ganz naturalistisch und ruhig wiedergegeben. Anderseits setzt die Amtstracht seinem Stile kein Hindernis entgegen. Sobald er, wie in den segnenden Papststatuen, einen Moment darstellte, der auch eine psychologische Bewegung erforderte, so legte er den schweren Brokatstoff in einer gewaltigen Falte, die man nach ihm benannt hat, über das Knie der Statue und vertiefte auch sonst alle Schatten, so daß trotz aller Feinheit der Ausführung eine «malerische» Wirkung durch die Verteilung von Licht und Schatten zustande kam. Wo aber der Papst ruhig kniet und betet, wie Alexander VII. auf seinem Denkmal, da ist auch der schwere Mantel ruhiger in naturgemäßen Falten wiedergegeben. — Die beiden oben erwähnten Büsten Franz I., von Este und Ludwig XIV., denen ein scharf ausgeprägtes Moment des Affektes zugrunde liegt, geben den besten Beweis für die hier vertretene Ansicht. Das in diesen Werken darzustellende Amtsgewand war die Rüstung, da beide Fürsten als Feldherren aufgefaßt sind. Da nun an der eisernen Hülle die oben geschilderte Methode, die in Zukunft als das berninische Gewandungsprinzip bezeichnet werden soll, nicht zur Anwendung gelangen konnte, umhüllte der Künstler den untern Abschluß der Büsten mit einem wallenden Stück Draperie, an dem er seine malerischen Effekte in glänzender Weise entfaltete.

In den folgenden Kapiteln werden die wichtigsten Werke des Meisters auf ihre Gewandbehandlung hin untersucht werden. Wir werden den höchsten Grad der geschilderten Stilisierung bei der Gruppe der hl. Teresa finden, die im höchsten denkbaren Affekte,

in der Ekstase, liegt. Denn je stärker der dargestellte Affekt ist, desto energischer wird die Gewandung in diesem idealen Stile behandelt. Die Falten bilden sich unabhängig vom Bewegungsmotiv der Figur; sie werden tief und beinahe eckig. Und trotzdem wird in jedem einzelnen Falle der bestimmte Charakter des Stoffes gewahrt. Aber all diese seidenen und wollenen und leinenen Gewänder schwellt der eine glühende Hauch, der aus dem Innern der Künstlerseele selber hervorbricht.

F.

Mit der Büste des spanischen Arztes Fonseca können wir eine eigene Periode im Stile Berninis, diejenige seines Alters, beginnen. Das Werk ist nicht genau zu datieren; da Fonseca 1668 gestorben ist, so dürfte es ca. 1670 entstanden sein.

Fraschetti bemerkt eine Stilwandlung in den letzten Jahren Berninis. Doch setzt er deren Beginn schon in das 60. Lebensjahr, also 1658. Da ihm die von «klassischen» Erinnerungen durchdrungenen Jugendwerke am liebsten sind, glaubt er in denen des Greisenalters eine «übertriebene Anstrengung des Geistes» zu finden, «der mit originellen Erfindungen die Minderwertigkeit der Form zu verhüllen sucht»[111]. Ich kann mich seiner Ansicht nicht anschließen, da mir einerseits die letzten Werke des Meisters als charakteristische Schöpfungen seines persönlichen Stils wertvoll sind, und anderseits in den vor der Büste Fonsecas entstandenen Arbeiten keine wesentlichen Verschiedenheiten gegenüber den früheren liegen. Zum mindesten hätte Fraschetti dann den Termin der «Senilität» früher beginnen lassen müssen; denn als Bernini die Cattedra schuf, war er noch nicht 60 Jahre alt; und doch zeigt dieses Werk alle Elemente des prunkvoll dekorativen Stils, den man vielleicht als die zweite oder dritte Manier des Meisters bezeichnen könnte, ja, es ist sogar die höchste Vollendung dieses Stils (Jesuitenstil).

Die Büste, die sich in einer Kapelle von San Lorenzo in Lucina befindet, unterscheidet sich von allen bisherigen Porträts durch die Wahl eines bestimmten Momentes der Darstellung. Nur die Büste des Herzogs von Este war bisher so aufgefaßt worden, da sie eben als Monument seiner Macht den Herzog in Ausübung seiner staatlichen Hoheit zeigt.

Beim Fonseca aber ist es der Moment einer inbrünstigen religiösen Erhebung. Der päpstliche Hofarzt ist dargestellt, wie er, in der Rechten den Rosenkranz, mit der Linken an seine Brust greift

und sehnsüchtig die Augen zum Himmel erhebt. Auch unter dem starken Schatten, den der spanische Schnurrbart über die Lippen wirft, erkennt man deutlich, daß der Mund wie zum Gebete leicht geöffnet ist, ein Charakteristikum aller im Affekte gebildeten Köpfe Berninis. Nach dem Gewandungsprinzipe des Meisters ist der Affekt auch hier in den schweren, mit Hermelin verbrämten Mantel hineingefahren; die rauschenden Falten und die dunkeln Schatten deuten auf die tiefe Gemütsbewegung hin. Das Werk ist in allen Einzelheiten, in dem runzeligen eingefallenen Gesicht des greisen Arztes, in den knochigen energischen Händen und in der Behandlung der verschiedenen Stoffe von einer so meisterhaften Vollendung, daß es sicher ganz eigenhändig gearbeitet wurde. Um so interessanter ist die Tatsache, daß hier auf einmal der Geist der religiösen Verzückung, der den Meister, wie wir gesehen haben, in seinen letzten Jahren immer mehr zu beherrschen anfing, auch auf seine eigentliche Porträtskulptur einzuwirken beginnt. Wir sind daher wohl berechtigt, mit dieser Büste die Reihe seiner letzten Werke zu beginnen, die zwar kein Erschlaffen des Geistes oder der Hand merken lassen, aber sich doch von den früheren Arbeiten durch einen gemeinsamen, ins mystische gehenden Zug unterscheiden.

Der Umfang der Tätigkeit Berninis nimmt, wie schon im ersten Kapitel ausgeführt wurde, in seinen letzten Jahren keineswegs ab.

In dieser Zeit fallen zunächst die Vollendung der schon erwähnten Reiterstatue Konstantins des Großen und der größte Teil der Arbeiten am Denkmal Alexanders VII. Daneben schuf der Meister das Ciborium in St. Peter, ein überlebensgroßes Reiterdenkmal und die mehrfach erwähnte Büste Ludwigs XIV. Auch als Architekt war er zu jener Zeit noch in größerem Maßstabe tätig. Alle diese Arbeiten aber hinderten ihn nicht, mit seiner ganzen Kraft sich an die Ausführung eines letzten Meisterwerkes zu machen. 1675 entstand die liegende Statue der Sel. Ludovica Albertona, (S. Francesco a Ripa zu Rom). Der mystisch ekstatische Charakter dieses Werkes soll in einem spätern Abschnitte erörtert werden. Wie ein Pendant dazu erscheint die Statue des hl. Sebastian (in der Kirche des Heiligen an der Via Appia), die zu dieser Zeit nach einer Zeichnung Berninis von seinem Schüler Antonio Giorgetti ausgeführt wurde. Allerdings ist der von vier Pfeilen durchbohrte Sebastian schon tot; auf dem Antlitz des Jünglings liegt ein verklärter Frieden, während sich die Glieder noch im Todesschmerz zu winden scheinen. Da nach der ikonographischen Tradition der Heilige nur mit dem kurzen

Lendentuch bekleidet ist, fiel für den Schüler Berninis die schwierige Aufgabe weg, sich mit seinem idealen Gewandungsstil auseinanderzusetzen. Dem modernen Empfinden sagt die schöne Statue, deren vortreffliche Durchbildung eine besonders tüchtige Hand verrät, eben wegen dieses Mangels der Gewandung mehr zu als viele Werke des Meisters selber.

Mit der letzten Kraft seines nimmermüden Armes meißelte Bernini (1679) noch eine überlebensgroße Halbfigur des segnenden Heilands. Er wollte sie der Königin Christina von Schweden schenken, die aber, wie berichtet wird, die Gabe zurückwies, da sie nicht in der Lage sei, den Künstler in angemessener Weise dafür zu entschädigen. Was mit dem Werke, der letzten plastischen Arbeit Berninis, nachher geschah, ist unbekannt; jede Spur der Statue ist verloren.

Der Entwurf zu einem Gemälde, das die Geschichte vom Blute Christi verherrlichen sollte, ist bereits erwähnt worden. Aus dieser Zeit stammt auch eine von Fraschetti (pag. 421) publizierte Zeichnung (Galerie Corsini, Rom, Vol. 158, I, 10), die dieser Autor irrtümlich als Gottvater erklärt; es ist Petrus, der auf dem umgekehrten Kreuz, an dem er den Tod erlitten hat, zum Himmel fährt, von Engeln emporgehoben. Jeder Zweifel an dieser Deutung der Figur wird durch die beiden Schlüssel und die Tiara beseitigt, die ein Putto links aus den Wolken hervorstreckt. So zollte Bernini auch dem Apostelfürsten, den er stets «in besonderer Verehrung gehalten hatte», noch einen letzten künstlerischen Tribut. — Auch die Statue des hl. Andreas, der zum Himmel fährt, entwarf Bernini für die Kirche beim Quirinal, seine letzte Architektur und seine Lieblingsschöpfung. Andreas ist nackt, von einem wildflatternden Tuch umwunden. Die Stellung auf der Wolke und die Ponderation der nach hinten sich beugenden und die Arme ausstreckenden Figur bleiben etwas unklar, was vielleicht der Ausführung durch die Schüler zuzuschreiben ist. In dem sehnsüchtigen Emporschweben, dem der Blick des Heiligen folgt, ist die Statue jedenfalls ein charakteristisches Werk für Berninis letzte Epoche.

G.

Man hat Berninis Plastik als eine malerische bezeichnet. Jakob Burckhardt nennt sie so, ohne den Begriff des Malerischen in der Skulptur eingehend zu erörtern. Wölfflin hat in seinem Buche «Renaissance und Barock» nur die Architektur berücksichtigt,

für die er das Malerische im Eindruck der Bewegung gegründet findet [112]. Da die Bewegung in der Plastik Berninis das Ausdrucksmittel für den Affekt ist, wie in der gleichzeitigen Malerei (vergl. oben), so braucht man dem Meister noch keine malerischen Absichten an dieser Bewegung zu unterlegen.

Bernini selber hielt es für einen besondern Vorzug seines Meißels, daß er gewissermaßen die Malerei und die Bildhauerei zu vereinigen wüßte [113]. Er war sich also über das Malerische in seiner Plastik durchaus klar.

Dieser Begriff der «malerischen Plastik» und das Verhältnis der Kunst Berninis zu ihr soll hier nicht näher untersucht werden. Was man als «malerisch» bezeichnet hat, die Bewegung, die Anordnung der Draperien, die starken Wirkungen durch Licht- und Schattenmassen, das widerspricht alles dem plastischen Empfinden nicht und läßt sich auch aus andern Einflüssen erklären, als aus denen der Malerei.

Ein wesentlich malerisches Moment ist die Deckung. Wölfflin sagt hierüber: «Das Motiv der Deckung ist eines der wichtigsten für den malerischen Stil. Er hat die Meinung, daß alles, was auf den ersten Blick vollständig gefaßt werden kann, im Bilde langweilig wirke; darum bleiben einige Partieen verdeckt, die Gegenstände sind übereinandergeschoben, schauen nur teilweise hervor, wodurch dann die Phantasie aufs höchste gereizt wird, das Verborgene sich vorzustellen, usw.» [114].

Bernini hat an der Statue der Verità (1645) die Füße halb im Gewande versteckt und an der Madonna im Museum zu Modena (1625) verhüllt das Haar die Hälfte der Ohren. Auf dem Sarkophagrelief der Raimondikapelle (1636) ist ein Schädel nur zur Hälfte sichtbar, ebenso sehen wir nur den Oberteil des Skeletts auf dem Monument Urbans VIII. Hie und da, wie auf den beiden Büsten des Kardinals Borghese, ist in zweifellos malerischem Sinn ein Knopf am Gewand halbgeöffnet (1647). Auch an anderen Statuen würden sich Deckungen nachweisen lassen. Aber das Motiv als solches ist in Berninis Werken keineswegs so allgemein angewandt, daß es als ein Merkmal seines Stils bezeichnet werden könnte.

Nur ganz ausnahmsweise geriet der Meister auf Abwege, indem er die Mittel der Malerei direkt für seine plastischen Zwecke gebrauchte. Die farbige Plastik hat er, trotz seines ausgesprochenen Sinnes für dekorative Farbenwirkung, eigentlich nur ein einziges Mal angewandt. Im Jahre 1629 starb in Rom der Gesandte des Königs vom Kongo, Antonio Nigrita, ein Neger, und wurde in S. Maria

Maggiore beigesetzt. Bernini, mit der Errichtung eines Grabmals beauftragt, schuf eine Büste aus schwarzem Marmor und setzte die Augen aus weißem Stein in das Haupt ein. Ein reichgestickter Mantel aus gelbem afrikanischen Marmor verhüllt die Brust des Negers. Die Wirkung ist von abschreckender Häßlichkeit; aber man wird zugeben, daß die Aufgabe auch eine außerordentliche war und wohl überhaupt nur in Bronze sich mit Erfolg hätte ausführen lassen. — Die Draperie aus gelbem sizilianischen Jaspis, die das Skelett am Grabmal Alexanders VII. in St. Peter emporhält, und diejenige, auf der die sel. Albertona gebettet ist, können hier nicht in Betracht kommen, da es sich nicht um die Darstellung von Figürlichem handelte.

Direkt von der Malerei beeinflußt erscheint eine Madonnenstatue auf dem Altar der Empfängnis im Dom von Tivoli, die dem Meister zugeschrieben wird. Fraschetti erwähnt dieses Werk nicht: und so lange nicht der Beweis für die wirkliche Urheberschaft Berninis geliefert wird, kann man diese Statue bei einer stilkritischen Untersuchung nicht in Betracht ziehen[115].

Wenn die Plastik sich der Malerei näherte, deren Aufgaben auch ihr gestellt wurden und deren Wirkungen sie zu erreichen und zu überbieten suchte so mußte anderseits auch die Architektur sich bestimmend geltend machen, da ja die plastischen Werke in enger Beziehung zu ihrer architektonischen Umgebung stehen sollten. Das charakteristische Merkmal der Baukunst dieser Periode ist der wiedererwachte Hochdrang[116]. Dieser macht sich nun auch in der Plastik geltend, durch eine schlankere und höhere Bildung der Figuren, und bei der Komposition großer Gruppen, wie der Cattedra in St. Peter, durch eine starke Betonung alles Aufwärtsstrebenden. Schon 1630 schuf Bernini an der Gedenktafel für Carlo Barberini S. Maria in Aracoeli zu Rom) zwei symbolische Figuren, deren außerordentlich schlanke Körper durch die dünne und leichtflatternde Gewandung einen hohen malerischen Reiz erhalten. Später wurden vor allem die männlichen Figuren immer schlanker. Liegende Figuren werden länger und in den späteren Werken Berninis sind die Hände überaus schmal und lang geworden (vergl. namentlich die B. Ludovica Albertona 1675). Tritt schon dadurch eine Annäherung an die gotischen Formen ein, so wird diese noch verschärft durch die später oft angewandte Stellung der Figuren, bei der fast die ganze Körperlast auf ein Standbein gelegt und das Spielbein leicht auswärts geschwungen wird. So erhalten z. B. die Engel auf der Engelsbrücke

eine Haltung, die ganz an diejenige der gotischen Periode erinnert. Wenn wir noch die Aehnlichkeit der Gewandung in Rechnung setzen, so begreifen wir schließlich Strzygowski's Paradox, daß «das, was wir Renaissance nennen, als ein Zwischenstadium von der Gotik zum Barock erscheint»[117].

H.

Das Verhältnis Berninis zur Antike ist für die Entwickelung seines Stils charakteristisch.

In der ersten Periode, wo, wie wir gesehen haben, die Einflüsse des Katholizismus sich noch nicht geltend machen, können wir gelegentlich feststellen, wie der Meister unter dem Einfluß der Antike eine mehr konventionelle Formengebung handhabt, die zu seinem ausgesprochenen Naturalismus in Gegensatz tritt. So ist der Kopf Apolls in der Gruppe der Villa Borghese direkt nach dem belvederischen Apollo gearbeitet und unterscheidet sich vom Original nur durch die stärkere Betonung des Momentanen in dem halboffenen Mund und den lebhaften Augen. In der Kapelle Raimondi in S. Pietro in Montorio zieht sich etwa in halber Mannshöhe ein dekorativer Fries entlang, der ganz in der Behandlungsweise der frühkaiserlichen römischen Kunst Rosenranken mit Vögeln, die an den Blumen picken, darstellt. Ebendort hat der eine Engel (rechts) an dem Relief der Stigmatisation einen durchaus antik anmutenden Kopf, der vielleicht nach einem Hypnos gebildet wurde. Doch ist bei diesen Beispielen zu erwägen, daß die Ausführung der Kapelle in den Händen von Schülern lag, denen vielleicht diese äußerliche Nachahmung der Antike zugeschrieben werden muß. Bernini selber hat dann noch einmal ein antikes Werk, den Torso des Belvedere, in geistreicher Weise zu seinem berühmten Tritonen auf der Piazza Barberini (1640) verwendet.

Als Bernini seinen persönlichen Stil gefunden hatte, verzichtete er auf alle äußeren Mittel, die Antike nachzuahmen. Er suchte sich in sie zu vertiefen und studierte mit Liebe diejenigen Werke, die seiner Richtung entgegenkamen. Was er an ihnen schätzte, sagt er uns selber. Er war der erste, der den hohen künstlerischen Wert des griechischen Torso erkannte, der unter dem Namen «Pasquino» dem römischen Pöbel als Anschlagssäule für satirische Gedichte diente. Er erklärte, daß der Pasquino und Laokoon die ganze Höhe der Kunst in sich vereinigen, weil sie das Vollkommenste der Natur ohne künstliche Affektiertheit wiedergeben. Die schönsten Statuen in Rom

seien jene im Belvedere, und von diesen, d. h. von den vollständig erhaltenen, der Laokoon, wegen des Ausdruck des Affekts, und namentlich auch wegen der «intelligenza» die man an jenem Beine bemerkt, das durch das schon hineingeflossene Gift erstarrt ist. Er sagte aber, daß ihm der Torso und der Pasquino von einer vollkommenern Manier zu sein schienen, als der Laokoon, daß dieser aber völlig erhalten sei, und die andern nicht. Zwischen dem Pasquino und dem Torso sei der Unterschied fast unmerklich und könne nur von einem hervorragenden Kenner festgestellt werden, eher besser sei aber der Pasquino[118].

Es ist also die spätgriechische Plastik mit ihren starken, dramatischen Bewegungseindrücken, der Affekt, den Bernini auch in der Antike sucht und verehrt. Die drei Werke gehören alle dieser Richtung an. Der schmählich verstümmelte Rest des Pasquino läßt noch heute die edle Gebärde des Fliehenden erkennen, der den toten Freund trägt. Die Bewegung würde am Torso selbst dann noch zu erkennen sein, wenn die Ansätze der Glieder völlig fehlten; jeder Muskel am Rumpf ist so kräftig modelliert und in seiner Funktion hervorgehoben, daß der Eindruck des leidenschaftlich Bewegten sofort erweckt wird.

Die Antike hatte schon einmal eine Periode durchgemacht, deren Erscheinungen mit den des Barock Verwandtschaft bieten. Die Komposition nach Licht und Schatten, war von den Künstlern der pergamenischen Gigantomachie mit trefflicher Wirkung verwendet worden. Bernini erreichte durch seine Gewandung das, was die Künstler von Pergamon mit der Bewegung der Einzelfiguren und Gruppierung im großen erzielt hatten[119].

I.

So sehen wir, wie innerhalb des plastischen Arbeitens Berninis sich eine fortlaufende Stilentwickelung nachweisen läßt. In seinen Jugendwerken huldigt der Meister einem strengen Naturalismus, der ihn vor einer eklektischen Nachahmerei bewahrte und ihm die künstlerischen Mittel gab, in der folgenden Periode seine Ideen ohne Beeinträchtigung durch technische Hindernisse zum Ausdruck zu bringen. Von dem Augenblick an, wo wir in der hl. Bibiana zum erstenmal eine psychologisch vertiefte Erfassung des religiösen Problems vor uns haben, setzt die Entwickelung des berninischen Gewandungsstils ein, der in schärfstem Gegensatz zum Naturalismus steht. Die rhetorische Tendenz, alles in Bewe-

gung zu bringen, erfaßt schließlich auch die Ponderation der Figuren und die Komposition ganzer Gruppen. Am Ende seiner künstlerischen Laufbahn führt Bernini diese Stilentwickelung zum Abschluß, indem er auch die einzelnen Gestalten im Sinne des «Hochdrangs» stilisiert, ihnen eine überschlanke, asketische Figur verleiht.

Wenn die Zeitströmung schon bei dieser Stilbildung mitgewirkt hatte, so ward sie für Bernini doch noch wichtiger dadurch, daß sie ihm die Behandlung von Vorwürfen übertrug, die er in origineller Weise auffaßte und deren Gestaltung er auf Jahrzehnte hinaus vorbildlich bestimmte.

Dem allegorischen Ausdruck der Sprache, der zu jener Zeit mehr als je überhand nahm, mußte eine bildnerische Darstellung folgen; die Triumphe der Jesuiten und der Luxus des päpstlichen Hofes verlangten nach Verherrlichung; die Vertiefung des religiösen Innenlebens endlich, das Wiederaufblühen der Mystik, mußte auch auf die Kunst ihre Wirkung ausüben.

III.

DIE ALLEGORIE.

DIE Gleichnisse des Heilands boten der christlichen Kunst schon frühe Gelegenheit, sich mit allegorischen Darstellungen zu beschäftigen und gleichsam einen Ersatz für das verlorene Gebiet der polytheistischen Herrlichkeit. Als in der zweiten Hälfte des Mittelalters Giotto die Malerei zunächst und damit die ganze italienische Kunst einer neuen Blüte entgegenführte, belebte er durch seine Darstellungen auch besonders die Allegorie aufs neue. Die Plastik erlebte in der Gotik eine außerordentliche Verbreitung der Allegorie; die Renaissance trat zunächst in einen Gegensatz zu ihr, aber selbst der naturalistische Donatello hat wenigstens in den Statuetten der Fides und Spes am Taufbrunnen in Siena der Tradition gehuldigt. Im weitern Verlauf der Renaissance wurde die Allegorie, auf antiker und christlicher Vorstellung beruhend, immer wichtiger. Der bilderreichen Sprache der Dichter entsprach die bildende Kunst. Wie in den Zeiten der Gotik Dante sein großes, ganz allegorisches Gedicht geschaffen, so war jetzt Ariost, der populärste aller Dichter, ein meisterhaftes Vorbild in der Behandlung allegorischer Personen[120].

Eine ungleich höhere Wichtigkeit gewann aber die Allegorie mit der Gegenreformation. Unter den Mitteln, mit denen die Kirche auf die Volksseele einzuwirken suchte, war sie eines der vornehmsten. Die völlige Durchsetzung der Literatur mit allegorischen Elementen hatte den Boden für die Aufnahme günstig gemacht. Cavalier Marino, der für die Literatur ein blasses Abbild der Größe Berninis gibt, hatte in seinem «Adonis» die Allegorien und Personifikationen in verschwenderischer Fülle gebraucht. Damit noch nicht zufrieden, wollte er, daß ein gelehrter Theologe sich der Mühe unterziehe, in der Ge-

samtheit und in den einzelnen Teilen der Dichtung die Allegorie des verborgenen moralischen Sinnes herauszufinden[121]. Der Hauptgrund dazu dürfte allerdings nicht die unbegrenzte Vorliebe für das Allegorische gewesen sein, sondern die Furcht vor der Zensur, die dem Buch wegen der vielen Obszönitäten gefährlich werden konnte und dabei vielleicht auch den Dichter nicht verschont hätte. Don Lorenzo Scoto übernahm die Aufgabe. Welcher Art seine allegorischen Deutungen, die er jedem Gesange voranstellt, sind, mag folgendes Beispiel zeigen. Im achten Gesange wird in 149 Stanzen nach dem vorgedruckten «Argomento» beschrieben, wie «Adonis zur höchsten Lust gelangt und wie die verliebte Göttin und der schöne Knabe in süßem Spiele das Ziel der Liebe erreichen». Bevor die Beiden soweit kommen, wird Adonis in umständlicher Weise von Nymphen gebadet. Scoto erklärt das in seiner «Allegoria»: «Adonis, der sich entkleidet und wäscht bedeutet den Menschen, der sich fleischlichen Gelüsten hingegeben und indem er sich in die Gewässer der Sinnlichkeit taucht, nackt und seiner guten und anständigen Gewänder entblößt dasteht[122]». Selbst die schwierige Aufgabe, die Geburt der Venus aus dem Meeresschaume moralisch zu deuten, hat Scoto gelöst: «Die Geburt der Venus aus dem Schaume des Meeres bedeutet, daß der Stoff der Zeugung, wie der Philosoph sagt, schäumender Art ist und — l'umore del coito è falso[123]». — Die Predigten und Erbauungsschriften wimmelten von allegorischen Bildern und selbst in den Titeln von theologischen Streitschriften macht sich diese Richtung geltend. So veröffentlichte der Kardinal Bellarmin 1617 ein Buch unter dem Titel «De gemitu columbae». Da darin die alten Orden angegriffen waren, schrieb gegen diese Herabsetzung dem Jesuitenorden gegenüber der Dominikaner Jakob Gravina 1625 eine Verteidigungsschrift unter dem Titel «Vox turturis»[124].

Auch hierin waren die Exercitia Spiritualia mit ihrer anschaulichen und detaillierenden Schilderung vorbildlich geworden. Es heißt dort z. B.: «Die Art des bösen Engels erläutert Ignatius in drei Bildern, im Bilde des Kriegsführers, des Buhlen und des streitsüchtigen Weibes. Er benimmt sich wie ein Kriegsführer, weil er vorsichtig erforscht, auf welcher Seite der Mensch schwächer sei und an dieser seinen Angriff macht . . . Er hüllt sich in die Gestalt eines Buhlen, wenn er die Phantasie mit schmutzigen Bildern erfüllt, die Säfte vermischt und mit Reizmitteln zu jeder Ausschweifung lockt, und zugleich ist er angelegentlich besorgt, daß alles verborgen bleibe . . . Wenn ein streitsüchtiges Weib einen ängstlichen Mann hat, wird

niemals Frieden im Hause sein: der Unglückliche wird in Knechtschaft leben und nach dem Winke seiner Frau die schwersten und niedrigsten Dienste verrichten. Er selber fällt in Schuld durch seine Feigheit. Dem zankenden Weib soll er mit ruhigem Antlitz Schweigen gebieten, sie wird still sein und sich abwenden. So ist auch der Böse ebenso dumm wie schlau, furchtbar nur dem Aengstlichen, für den Mutigen dagegen verächtlich. Die Art des guten Engels dagegen ist wie die eines vorsichtigen Lehrers, der seine Schüler tadelt, damit ein Fehler nicht zur Gewohnheit wird; wie die des klugen Arztes, der den Kranken unaufhörlich drängt, ihm seine Leiden einzugestehen, bis er alle Anzeichen erkannt hat: er ist wie ein liebender Vater strenge gegen den Frechen und milde gegen den ehrfürchtigen Sohn[125].

Panigarola knüpft für seine Allegorieen gern an biblische Vorgänge an. So erinnert er daran, wie Magdalena des Herrn Füße mit Salböl gewaschen, so daß das ganze Haus von Duft erfüllet war. «Ein hochheiliger Duft, der Christus, unserem benedeiten Herrn gefiel, ein Duft der Liebe erzeugt, eine Liebe, die duftet, ein Duft der erwärmt und den Willen entflammt, ein Duft, der die Einsicht erleuchtet und endlich eine Liebe, die den Geliebten mit sich vereint. Ein Duft, der die bösen Versuchungen des Teufels vertreibt![126]» Man liebte überhaupt Vergleiche der heiligen Vorstellungen mit recht profanen Dingen; das Altarsakrament hieß die «Isola del Piacere»[127] und wir haben gesehen, wie die Beichte mit einer Wäscherin verglichen wurde.

Die allegorischen Gestalten treten mit derselben Realität auf, wie die wirklichen; sie sprechen und handeln. Ihr Verkehr beschränkt sich nicht auf die übrigen Allegorieen, auch mit den lebenden Figuren sprechen sie wie mit ihresgleichen. Ariost hatte schon seine Allegorieen so behandelt; Marino übertrifft ihn darin noch. Der französische Jesuit Caussin (vgl. oben) ließ selbst in Predigten allegorische Figuren Gespräche führen. In Spanien wurden vollends Theaterstücke von allegorischen Figuren gespielt.

Die bildende Kunst folgte dem Zuge der Zeit. Molanus, dessen Werk große Verbreitung fand, empfahl die Allegorie schon im Hinblick auf die Beispiele, die man aus den frühern Zeiten der Kirche nachweisen könne. Er empfiehlt nur, im allgemeinen auf das Verständnis der großen Menge Rücksicht zu nehmen. «So ungebildet ist das Volk nicht», schreibt er, «daß es keine Gleichnisse und Uebertragungen in den Gemälden zu verstehen vermöchte; denn viele weiß es richtig zu erfassen, auch wenn es ihre Bedeutung von keinem Lehrer erfahren hat»[128]. — Wenn Molanus, der in Löwen schrieb, dies von

den Niederländern sagen durfte, wie viel mehr durften die italienischen Künstler wagen, die ein Publikum hatten, das schon durch seine Sprache an einen bilderreichen rhetorischen Ausdruck gewöhnt war. Die Maler aller Schulen hatten sich schon mit Eifer dieser Aufgabe angenommen.

Bernini folgte diesem Beispiel. Seiner künstlerischen Richtung entsprechend, umkleidete er die allegorischen Personifikationen gleich wie die wirklichen Persönlichkeiten «mit vollem Abglanz der Natürlichkeit» [129]. Hier können wir noch eine Steigerung feststellen, die im Laufe der Jahre eingetreten ist. Schmarsow hat auf den Gegensatz aufmerksam gemacht, der sich am Monument Urbans VIII. einstellt zwischen dem bleichen Marmor der allegorischen Figuren und der dunkeln Bronze der Papststatue, «als die ideale Bezeichnung der geistigen Personen dort, als die reale der leibhaftigen hier» [130]. An dem spätern Denkmal Alexanders VII. ist dieser Gegensatz verschwunden; die Figuren der Tugenden und der knieende Papst sind alle aus demselben weißen Marmor und höchstens durch die verschiedenen Grade der Politur leicht unterschieden.

Dieser Naturalismus der Formen konnte nicht genügen. Die Absicht auf eine möglichst eindringliche Wirkung mußte durch den Affekt in den allegorischen Figuren erreicht werden. Das erforderte ein dramatisches Moment, eine Bewegung und eine Tätigkeit. Und dieses Geschehen mußte wiederum in naturalistischer Weise dargestellt werden. Hier ergab sich die Schwierigkeit, daß «diese Gedankenwesen, geboren von der Abstraktion», unmöglich so handeln konnten, wie gewöhnliche Personen. Daß sie, weil selber Prädikate, «wesentlich prädikatlos und vollends tatlos» [131] sein sollten, das konnte einem Jahrhundert nicht beifallen, das Ariosts Dichtung noch immer verehrte und das in Calderon einen Dichter besaß, der seine Autos, dramatische Handlungen, lediglich von allegorischen Wesen spielen ließ. Berninis Allegorieen sind daher, wo sie einzeln auftreten, in einem Moment des Affekts oder einer bestimmten Tätigkeit dargestellt, die ihr Prädikat-Wesen verdeutlichen hilft. Wo sie aber in Gruppen auftreten (Papstdenkmäler in St. Peter; Grabmal Pimentel in S. Maria sopra Minerva), da führen sie gleichsam ein Auto auf, eine heilige Handlung, deren Mittelpunkt allerdings nicht sie selber, sondern der Verstorbene ist, der über ihnen, auf dem Sarkophage, thront oder kniet.

Wer möchte aber aus vorgefaßten ästhetischen Meinungen Bernini verurteilen, wenn er seine Personifikationen mit denen der Renaissance

vergleicht? Neben dem Monument Urbans VIII. steht dasjenige Pauls III. Noch atmet es in den Formen den Geist der Renaissance. Ueber dem Sarkophag haben sich hier zwei weibliche Figuren gelagert, wie die Tageszeiten Michelangelos in der Mediceerkapelle zu Florenz. Sie sollen die Klugheit (rechts) und die Gerechtigkeit (links) symbolisieren, und daher hält die eine ein Buch und einen Spiegel, die andere ein Liktorenbündel; aber diese Attribute sind den beiden halbnackten Frauen rein äußerlich beigegeben und kein Zeichen psychischer Tätigkeit beweist uns, daß sie sich wirklich einmal damit beschäftigen werden. Dazu hat uns der Renaissanceklatsch die Meldung überliefert, die ältere der beiden Frauen sei Giovanna Caetani di Sermoneta, die Mutter des Papstes, die jüngere seine Schwester, die berüchtigte Giulia Farnese[132]. — Vergleichen wir damit das benachbarte Monument Urbans VIII., so sehen wie hier die Gerechtigkeit (rechts) mit Schwert und Rutenbündel, unter ihrem Schutze zwei Putten, und die Caritas (links), die einen der auch ihr beigefügten Putti auf dem Arme trägt, während sie mitleidig auf den zweiten niederblickt. Die beiden Gruppen sind außerdem in eine Beziehung zu dem Papste gebracht, indem auf verschiedene Weise der allgemeinen Trauer über sein Hinscheiden Ausdruck gegeben wird. (Das Monument ist natürlich schon bei Lebzeiten des Barberini-Papstes bestellt und größtenteils ausgeführt worden!) — Die Statuen der Wahrheit, der Caritas, der Klugheit und der Gerechtigkeit (die beiden letztern sind, da sie im Hintergrunde stehen und nicht völlig sichtbar sind, nur im Oberkörper gebildet), die sich um das Monument Alexanders VII. gruppieren, sind in noch tieferer Erschütterung dargestellt und verbinden sich so zu einer einheitlichen künstlerischen Wirkung. Die Attribute der einzelnen Figuren sind möglichst deutlich; die Caritas trägt wiederum ihren Putto an der Brust, die Klugheit ist mit dem griechischen Helm zur Pallas Athene umgedeutet, die Wahrheit endlich war ursprünglich nackt. Durch die Verhüllung dieser Figur, die Bernini selber (mit bemaltem Erz) auf Befehl Innocenz XI. bekleiden mußte[133], ist ihre Bedeutung allerdings unklarer geworden; die Sonnenscheibe, die sie an ihre Brust drückt, und die Weltkugel, auf der sie steht, reichen keineswegs zur Erklärung aus.

Diese Statue ist nichts anderes, als die Wiederholung einer andern, die Bernini für sich selber und seine Familie zu ewigem Gedächtnis geschaffen hat. Als kurz nach dem Regierungsantritt Innocenz X. der eine vom Künstler erbaute Glockenturm von St. Peter wieder abgetragen wurde, und er selber in Ungnade fiel, da wollte er den Ideen,

die diese schwerste Kränkung seines Lebens in ihm erweckten, einen monumentalen Ausdruck geben Daß er dazu die Form der Allegorie wählte, beweist uns, daß ihm diese Idee selber teuer war, und seine allegorischen Figuren nicht etwa nur der Liebhaberei der Besteller ihre Entstehung verdanken. Als ein Denkmal seiner freiesten und unabhängigsten künstlerischen Absichten erhält daher dieses Werk eine besondere Bedeutung.

Der Vorwurf, den sich Bernini stellte, die Entschleierung der Wahrheit durch den Gott der Zeit, war kein neuer. Domenichino (gest. 1641) hatte in einem großen allegorischen Fresko im Palazzo Costaguti in Rom geschildert, wie der Gott der Zeit der Wahrheit hilft, sich zum Sonnengotte zu erheben. Bernini wollte den Chronos von oben herabschweben lassen, um die Wahrheit, die eine strahlende Sonnenscheibe umfaßt, zu entschleiern. Aber dies kühne Experiment gelang nicht. An der unmöglich scheinenden Aufgabe, eine Statue so hinzuhängen, daß sie freischwebend erscheint, mußte auch die Technik Berninis scheitern. So ist nur die Figur der Wahrheit vollendet worden (1645), ein weiblicher Akt von höchstem und raffiniertestem Naturalismus. Sie sitzt auf einem Felsblock, unter ihrem Fuß den Globus. Das Gewand ist schon ganz von ihrem mütterlichen Leibe heruntergeglitten und flattert, von tiefen Falten unterschnitten, zur Höhe, wo aber die Figur des Gottes, der es heraufziehen sollte, fehlt. Den testamentarischen Bestimmungen des Künstlers entsprechend steht die Figur auch heute noch als Fideikommißgut in seinem Palaste am Corso.

Auch am Grabmal Pimentel (1653) in S. Maria sopra Minerva finden wir diese allegorischen Gruppen wieder. Sie stehen über dem hohen Sockel zu beiden Seiten des Sarkophags, auf dem der Kardinal kniet. Links sitzen die Caritas, die wieder ihr Kind am Busen hält und eine der Pallas ähnliche Figur, rechts die Fides mit dem Kreuz und die Justitia, die durch einen Putto mit dem Rutenbündel als solche charakterisiert ist. Auch diese ganze Gruppe ist in tiefer Bestürzung über das Hinscheiden des hier Bestatteten; die Justitia verhüllt ihr Haupt im Mantel, die andern weinen.

Eine Allegorie, die sonst in der monumentalen Kunst des Seicento nicht nachzuweisen ist, findet sich zweimal in dem mit Rosenranken geschmückten Fries der Raimondikapelle: das von lodernden Flammen umgebene Herz.

Selbst die hieratische Allegorie der Heraldik zog Bernini in seine dramatischen Szenen hinein und belebte sie auf diese Weise.

Die Bienen aus dem barberinischen Wappen sind beim Grabmal Urbans VIII. aus dem Schilde entlaufen und suchen unruhig auf dem Sarkophag und an der Denkmalsbasis ihren Herrn. Sie sind ganz unsymmetrisch angeordnet: Drei größere sind deutlich sichtbar am Sarkophag und an der Basis unter der Papstatue angebracht, drei ganz kleine kleben halb versteckt zwischen den Rinnen der Kannelur an den Füßen des Sarkophags. An den Kapitälen des Doms von Spoleto, den Bernini nach Jakob Burckhardt restauriert haben soll[134], und an den von ihm wiederhergestellten Säulen des Pantheons (links an der Vorhalle) sitzt je eine Biene, wiederum als Wappentier Urbans VIII. auf der Rose und scheint dort Honig zu suchen.

Die allegorisierende Richtung des Zeitalters brachte es fertig, selbst die elegante Komposition des Elephanten, der einen kleinen Obelisken trägt (Piazza della Minerva) in moralisierendem Sinne zu interpretieren. Die Inschrift, deren Verfasser unbekannt ist, belehrt uns, daß «der Elephant, das stärkste aller Tiere, der die gemeißelten Zeichen des weisen Aegyptens trägt, das Sinnbild» sein soll, wie «ein starker Geist die wohlgegründete Weisheit trägt»[135]!

Zu den allegorischen Darstellungen dürfen hier auch die Darstellungen der Engel gerechnet werden, obwohl sie nach katholischer Auffassung keineswegs als solche zu betrachten wären, so wenig wie etwa die Figur Gottvaters. Aber Bernini hat seine Engelfiguren als Personifikationen eines bestimmten Seelenzustandes gebildet, und demgemäß läßt er sie auch reden und fühlen.

Eine ganze Schar von diesen Engeln tummeln sich auf Berninis Altären und in ganz dekorativer Absicht an seinen Architekturen herum, wo sie Schriftrollen ausbreiten oder mit heiligen Geräten oder Marterwerkzeugen spielen. Die schönste Reihe von ihnen steht auf der Engelsbrücke, die Bernini 1667 mit Statuen zu schmücken hatte. Er wählte, dem Namen der Brücke zu Ehren, Engelsfiguren, die die Instrumente der Passion tragen. «Zu Ehren Gottes» meißelte er eigenhändig zwei dieser Statuen, während er für die übrigen nur die Zeichnungen lieferte. Die beiden 1669 vollendeten Statuen befinden sich jetzt in S. Andrea delle Fratte, da Clemens IX. nicht zugeben wollte, daß ein eigenhändiges Werk des Meisters den Unbilden der Witterung preisgegeben werde. Der eine Engel trägt den Kreuzestitel (von ihm war schon oben bei Erwähnung der Skizze die Rede), der andere die Dornenkrone. Mit der höchsten Feinheit ist alles körperliche behandelt; das Lockenhaar und die Flügel sind mit kräf-

tigem Meißel zu einer erstaunlichen Wirkung bearbeitet. Eine gewisse Ermattung, die dem hohen Alter des Künstlers zugute gehalten werden muß, macht sich höchstens in dem etwas konventionell gehaltenen Ausdruck des Schmerzes geltend, mit dem die Engel auf die Marterwerkzeuge hinweisen. Die tiefe Erregung, die aus ihnen spricht, kommt weit besser durch die Draperie zum Ausdruck, die ganz nach dem berninischen Prinzip behandelt ist. — Diesen Statuen enge verwandt sind die beiden knieenden Engel am Ciborium in St. Peter (nach 1674). Die das Allerheiligste anbetenden Figuren sind nur noch etwas weiblicher geworden und es hält schwer, an einen Jüngling als Vorbild zu glauben.

Die kleinen Cherubim, die nur aus einem Köpfchen und einem Flügelpaar bestehen, und die als Assistenz den Vorgängen auf dem Altare beiwohnen, spielen natürlich keine allegorische Rolle; sie sind lediglich ein dekoratives Element, das zur Belebung und Konzentration des dramatischen Gedankens beiträgt.

Eine allegorische Darstellung ist endlich diejenige des Todes als Skelett, die dem Meister zu ganz besonderem Vorwurf gemacht wird. Schmarsow erklärt freilich ihr Auftauchen aus «malerischen Vorstellungen heraus»[136]. Burckhardt findet diese Allegorie «scheußlich»[137] und die meisten Beurteiler folgen ihm.

Ueber die ästhetische Seite dieser Frage kann man eine andere Ansicht haben als diejenige Burckhardts. Gabriele d'Annunzio hat sich in der Gedächtnisrede auf Giosuè Carducci folgendermaßen geäußert: «Hippokrates hatte im Tempel von Delphi unter die Götterbilder ein genau konstruiertes ehernes Gerippe gestellt. Er wußte vielleicht nicht, daß er das Urbild der Welt auf den Sockel erhoben hatte, die aus logischer Notwendigkeit entstandene vollkommene Schönheit»[138].

Auch Baudelaire spricht in seiner «Aesthetik der Malerei und der bildenden Kunst» (Werke, deutsch von Max Bruns, 4. Band, Minden in Westf. S. 255) über die ästhetische Seite ähnlich, anläßlich der Besprechung eines Werkes von Hébert: «man glaubt im allgemeinen, vielleicht weil das Altertum das Skelett gar nicht oder wenig kannte, dieses sei aus dem Gebiete der Bildhauerei zu verdammen. Das ist ein großer Irrtum. Wir sehen es im Mittelalter erscheinen, wo es sich mit dem ganzen Ungeschick und dem ganzen Stolz der bloßen kunstleeren Idee benimmt und breit macht. Aber von jener Zeit an bis zum 18. Jahrhundert, dem historischen Klima der Liebe und der Rosen, sehen wir das Skelett mit Glück auf allen

Gebieten blühen, die ihm nur verstattet sind. Der Bildhauer begriff recht bald die ganze geheimnisvolle, abstrakte Schönheit, die in diesem mageren Gerippe liegt, dem das Fleisch als Kleidung dient und das gleichsam der Plan des menschlichen Gedichtes ist».

Auch abgesehen von dem hippokratischen, im Tempel zu Delphi aufgestellten Werk, ist der Antike das Symbol nicht fremd geblieben. Es findet sich auf einer Vase in Form des Krater aus dem Silberfund von Boscoreale, woraus wir vielleicht schließen dürfen, daß die Griechen das Skelett beim Mahle vor sich haben wollten, um an den richtigen Lebensgenuß erinnert zu werden. Aber auch die heutige christliche Auffassung des Skeletts als abschreckendes Symbol findet sich in der Antike; das römische Thermenmuseum besitzt einen an der Via Appia gefundenen Mosaikfußboden, in dem ein Gerippe mit der Beischrift Gnothi sauton dargestellt ist[139]. Dem Mittelalter war diese Vorstellung ganz geläufig; auch Giotto hat in dem großen allegorischen Gemälde der Keuschheit (Unterkirche von Assisi) den Tod als Skelett dargestellt. Die Renaissance mußte diese Figur wenigstens in den Darstellungen des jüngsten Gerichts benutzen.

Burckhardt meint, allerdings unter Vorbehalt, in der Plastik komme diese Allegorie zum ersten Male seit dem Mittelalter bei Bernini vor[140]. Das ist ein gründlicher Irrtum. Den Schädel allein können wir sogar seit den ersten Anfängen der italienischen Kunst in der Plastik nachweisen. Er liegt unter dem Kreuz, an dem Christus hängt, auf den Kanzelreliefs von Niccolò Pisano im Baptisterium zu Pisa (1260) und von Giovanni Pisano in S. Andrea zu Pistoja (1301). Matteo Cividale hat an den Gräbern Noceto (1472) und Bertini (1479) im Dom zu Lucca den Schädel angebracht. Er kehrt wieder an der Fassade der Certosa von Pavia (zweites Fenster von links; um 1500) und liegt auf dem Grabmal des Kardinals Lodovico Pastavino (in San Lorenzo in Damaso zu Rom, 1505) unter dem Sarkophag auf einem Bücherhaufen. An dem zwischen 1512 und 1520 entstandenen Grabmal Francesco Molzas von Bartolommeo Spani (Dom zu Modena) befindet sich ein Rundmedaillon mit einem Schädel über zwei gekreuzten Knochen. Das Grabmal Giovanni Tolentino's in S. Maria Incoronata in Mailand (1517) hat unten in den beiden Pilasterfüllungen je einen Schädel. Auch in den Chorstühlen von S. Pietro de' Cassinensi in Perugia (1536), einem Hauptwerk der Renaissanceholzschnitzerei, ist ein Schädel dekorativ verwandt. — Das ganze Gerippe findet sich plastisch allerdings erst später. Als memento mori hatte es selbst Michelangelo

auf halber Höhe der Treppe in seinem Hause malen lassen, mit einem Sarg auf dem Rücken[141]. 1609 aber verwandte Cigoli an einem jener bei großen Leichenfeiern errichteten Prachtgerüste, die man «Castra doloris» nannte, Gerippe als Atlanten[142]. Die Priorität für diese Idee muß also Bernini abgesprochen werden.

Der Hauptbeweggrund aber zur Anwendung dieser Allegorie liegt wiederum in ihrer eindringlichen Anschaulichkeit durch die man auf das Gemüt des Betrachtenden einwirken wollte. Es läßt sich in der Tat keine eindringlichere Symbolik des Todes denken, da diese Darstellung eben, wie Panigarola vom Bilde der Asche sagte, keine bloße Metapher, sondern einen realen Sinn enthält, den uns zwar in der Regel das Grab verhüllt, der aber allen bekannt ist.

Das Zeitalter Berninis kannte das Skelett nicht nur in der Kunst, es wurde ihm auch in voller Realität vor die Augen geführt. Unter der Regierung Urbans VIII. ließ sein Nepot, der Kardinal Barberini, unter der Kapuzinerkirche die noch heute bekannten und besuchten unterirdischen Kapellen anlegen, in denen die toten Mönche beigesetzt wurden. Die ganze Ornamentation besteht aus menschlichen Knochen und an den Wänden sind einige in Kapuzinerkutten gehüllte Skelette zu schauerlicher Wirkung aufgestellt.

Alexander VII. empfing die Botschafter gerne in einem Zimmer, das voll von Totenschädeln war, angesichts der Bahre, auf der er nach seinem Tode aufgebahrt werden sollte; all das um den Gedanken an den Tod immer lebendig vor Augen zu haben[143]. So ist es ganz begreiflich, daß eine nicht nur auf ästhetische Wirkungen berechnete, sondern einer Tendenz huldigende Kunst sich ein so wirksames Motiv nicht entgehen lassen konnte.

In der Behandlung unterscheiden sich zwei Stufen, je nachdem bloß der Schädel oder das ganze Gerippe dargestellt ist. Im ersteren Falle wird jede Behandlung nach malerischen Rücksichten sich von vorneherein verbieten. Im zweiten dagegen ist, nach den bisher entwickelten Stilprinzipien des Künstlers zu erwarten, daß die Figur in Tätigkeit und Bewegung tritt.

Den Schädel allein hat Bernini fast nur in der ersten Hälfte seines Lebens dargestellt. Er fügt ihn dann, gleichsam als dekoratives Element, in den Schmuck eines Grabmals ein. 1629 tritt er, von Taubenflügeln flankiert, auf dem Grabmal Nigrita (S. Maria Maggiore) auf. Akanthusblätter schmücken ihn am Monument Carlo Barberinis (1530; S. Maria in Aracoeli). Am Denkmal Giovanni

Vigevanos endlich ist der Schädel ohne jeden Schmuck zwischen die Voluten eines Sarkophagdeckels hineingestellt (1631; S. Maria sopra Minerva). Später hat Bernini nur noch ein einziges Mal den bloßen Schädel gebildet. Er hatte (ca. 1659) zwei Darstellungen von Leben und Tod zu schaffen. Er legte den Schädel auf ein schwellendes, vergoldetes Kissen und auf ein anderes ein heftig strampelndes Kindlein (heute im Palazzo Chigi in Rom).

Interessanter sind die Fälle wo das ganze Skelett auftritt. In einem Terrakottamodell für das jüngste Gericht (ca. 1636) scheint Bernini zum erstenmal die abschreckende Figur dargestellt zu haben. Sie kommt hier über 12 Mal vor; allein es handelt sich kaum um eine allegorische Darstellung, sondern um die naturalistisch umgedeutete Auferstehung des Fleisches. Bernini unterscheidet auch gleich in dem ersten Werke, wo die Allegorie des Todes auftritt, beim Grabmal des Alessandro Valtrini (1639; S. Lorenzo in Damaso), diese Personifikation von einem gewöhnlichen Skelett durch Anfügung eines Flügelpaares. Diese Flügel, die ähnlich denjenigen der Engelsfiguren, nur etwas lockerer gebildet sind, kehren an allen folgenden Werken wieder, wo das Skelett wirklich den Tod selber vorstellt. Am Monument Urbans VIII. schreibt der Tod den Namen des Papstes in ein Buch; die vordere Seite ist noch halb geöffnet und läßt den Namen Gregors XIV., des Vorgängers des Barberini, erkennen (1647). — Bei Fraschetti (pag. 255) findet sich die Abbildung eines Castrum doloris, das 1669 in Aracoeli für den Herzog von Beaufort errichtet wurde. Eine mächtige Pyramide wird von zwei beflügelten Skeletten als Atlanten getragen. — Am Denkmal Alexanders VII. (1678) hält der Tod mit dem einen Arm die schwere gelbe Draperie empor, über der sich die Statue erhebt, mit dem andern hält er dem Papst die abgelaufene Sanduhr vor. Das Haupt ist hier verhüllt. — Im Atelier Tadolini in Rom findet sich eine Gruppe, die nach Fraschetti, die (pag. 247) die Abbildung gibt, von Bernini stammt: der Tod hält die Zeit zurück. Das kauernde Skelett ist hier zu einer abscheulichen Fratze verzerrt und zieht mit aller Anstrengung den Gott der Zeit zurück.

Der beste Beweis, daß dieses Flügelpaar, das wahrscheinlich das schnelle Kommen des Todes (mors alata, vgl. die mittelalterlichen Darstellungen des Todes als beflügelte Megäre, Camposanto in Pisa) symbolisiert, wirklich nur der Personifikation des Todes gegeben wurde, während die sonstigen Darstellungen des Skeletts unbeflügelt bleiben, liefern zwei Werke, die seltsamerweise bisher in der Literatur, auch von

Fraschetti, nicht erwähnt wurden. Es handelt sich um Bodenmosaiken in der Kapelle Cornaro in S. Maria della Vittoria und in der Chigikapelle in S. Maria del Popolo. Da Bernini die erste Kapelle vollständig nach seinen Plänen erbaut und die zweite von Grund auf renoviert hat, dürfen wir seine Urheberschaft als sicher voraussetzen, umsomehr, als beide Mosaiken durchaus seinen persönlichen Stil zeigen. In der Cappella Cornaro finden sich im Paviment zwei Rundmedaillons mit Brustbildern von Skeletten, die aus dem Boden aufzusteigen scheinen und die Arme verwundert zur Höhe recken. Es handelt sich um die Auferstehung der hier Beigesetzten und deshalb sind die Gerippe unbeflügelt. In der Chigikapelle ist in einem ähnlichen Medaillon der Tod als ganzes Skelett mit Flügeln dargestellt. Er trägt den schweren Wappenschild des Hauses Chigi, hinter dem er seinen Schädel halb verbirgt. Die Umschrift des Medaillon lautet: MORS AD CAELOS.

IV.

DER TRIUMPH DER KIRCHE.

ALS Urban VIII. 1623 den Stuhl Petri bestieg, konnte er auf eine erste Periode der Gegenreformation bereits wie auf eine historische Tatsache zurückblicken. Der Katholizismus war siegreich aus der großen Probe hervorgegangen. An allen Grenzgebieten hatte er seine Vorposten vorgeschoben und Eroberungen gemacht. Die Zeit der eigentlichen katholischen Reaktion war nun auch ihrerseits überwunden. Das Papsttum kam aus der religiösen Auffassung, die seine Kräfte erneuert hatte, immer mehr zu einer persönlichen und ausschließlich fürstlichen Auffassung seiner Stellung. Schon bereitete sich der Absolutismus mit seinem Prunk und seiner willkürlichen Geldwirtschaft vor[144]. Die Kirche fühlte sich in der Abwehr des mächtigen Feindes einiger als je zuvor und der Kampf hatte ihr die eigenen Kräfte gezeigt und gemehrt. «Das Haupt dieses hieratischen Körpers, der Papst in Rom, bekam wieder einen nicht viel geringeren Einfluß, als er im 11. oder 12. Jahrhundert gehabt hatte»[145]. Man war sich in Rom dieser Sachlage durchaus bewußt, ja man überschätzte zweifellos sogar die errungenen Erfolge. Die uralten Ansprüche des römischen Stuhls auf die Weltherrschaft tauchen wieder auf. Ihr Hauptvertreter war der Kardinal Bellarmin, der in den Fürsten nur die Schafe und geistlichen Söhne des Pontifex Maximus sah, und verlangte, daß die Geistlichkeit in keiner Weise, auch nicht in weltlichen Dingen, der Obrigkeit der Fürsten untertan sein dürfe, da sie ja ihren eigenen geistlichen Oberherrn hätte, von dem sie nicht nur in geistlichen, sondern auch in weltlichen Dingen geleitet würde[146]. Wenn auch diese mittelalterliche Theorie aus Gründen der Konvenienz im Schoße der Kirche selber bekämpft wurde, und in Frankreich

den lebhaftesten Widerspruch erfuhr, so war sie doch ganz aus dem Herzen der Jesuiten und ihrer zahlreichen Freunde gesprochen. Der geistliche Stand wurde über alles gestellt. «Keinen reichern noch edlern Schatz gibt es als das geistliche Leben, das mit dem Funkeln der Mitra den Kranz der Kronen verdunkelt» rief der Pater Oliva in einer Predigt aus, die er vor dem Papst und der Kurie im apostolischen Palaste hielt. Ein andermal predigte er: «Das geistliche Leben hat Vorrechte selbst purpurner Gewänder, es hat erhabenere Throne als die Sitze der Herzöge und herrlichere Reiche als die Kronen der Könige»[147]. Panigarola sagte in einer Predigt: «Der Priester ist der Magen für den ganzen Leib, von dessen Gesundheit alles abhängt. Wenn die Weltlichen auch krank wären, so ist doch alles gute zu hoffen, wenn der Klerus gesund ist . . . Denn der Klerus ist das Licht, wenn er erlischt, wird die Welt dunkel sein. Wir sind das Salz, und wenn das fehlt, ist die Welt schal . . . Der Kaiser Konstantin nennt auf dem Konzil von Nicäa die Priester «Patrone und Väter». Der Kaiser Theodosius demütigt sich vor dem hl. Ambrosius. Als der Hunnenkönig Attila den Papst Leo und die Geistlichkeit sah, legte er die Waffen nieder. Gewaltig sind die Vorrechte der Geistlichen[148].»

Segneri sucht dadurch die Macht des Papsttums seinem Auditorium recht eindringlich einzuprägen, daß er die Ehrenbezeugungen erwähnt, die selbst von heidnischen Völkern dem Papsttum erwiesen wurden. Mit besonderer Genugtuung zählt er die lange Reihe von Titeln auf, die der Sultan in seinem Schreiben an Innocenz IV. gebraucht hatte[149]. — Selbst Gregorio Letti, der gewiß kein übermäßiger Freund der päpstlichen Herrschaft war, erzählt: «Zur Zeit Sixtus V. und Gregors XV. sandten die Perser und Japaner ihre Gesandten nach Rom und rühmten sich sehr der Freundschaft der Päpste, da sie diese als mächtige Fürsten und von den ersten in Italien ansahen, und da ihre Macht sie bewog, mit ihnen Beziehungen zu unterhalten»[150].

Das triumphierende Gefühl, das sich in solchen Aeußerungen kundgibt, und das die ganze Kirche durchdrang, wurde im Laufe des Jahrhunderts noch immer stärker. Nachdem der 30jährige Krieg nicht zu ungunsten der Katholiken beendet war, «bewahrte allein noch die römische Kirche ihren aggressiven Charakter und auch sie allein hat noch äußere Erfolge aufzuweisen»[151]. Die «ecclesia militans» fühlt sich mit der «ecclesia triumphans» enger verwandt und die Vorkämpfer der Gegenreformation aus dem 16. Jahrhundert werden heiligge-

sprochen. Noch Paul V. wollte Ignatius v. Lojola nicht heiligsprechen; bei Urban VIII. gelang es den Jesuiten die Kanonisation zu erreichen.

In Rom als dem Sitze des Papsttums konzentrierte sich dieses neue Lebensgefühl und machte sich im Prunke der päpstlichen Hofhaltung Luft.

Jeder Papst fühlte sich nun als souveräner Herr und umgab sich mit allen Zeichen königlicher Würde. Seine Familie wurde den regierenden Herrscherhäusern gleichgeachtet, und, in einem andern Sinne freilich als zu Zeiten der Borgia und Rovere, blühte nun wieder der Nepotismus. Paul V. Borghese (1605—1621) war der erste Papst nach der Strenge der Gegenreform, der wieder seine Familie in unerhörter Weise begünstigte. Gregorio Leti, der die Entwickelung des Nepotismus von den Zeiten Sixtus IV. an geschildert hat, sagt: «Alles, was wir bis jetzt erwähnt haben, ist aber nur ein Vorspiel für den römischen Nepotismus; das wahre Fest feierte man erst zu Zeiten Urbans VIII. Barberini» [152].

Urban nahm die alten Pläne der Borgia und Medici wieder auf, er wollte das Pontifikat in seiner Familie erblich machen. Um die Kardinäle für seinen Plan günstig zu stimmen, wollte er jedem von ihnen ein souveränes Fürstentum errichten, mit der Befugnis, seinen Nachfolger selber zu ernennen. Auf diese Weise wären alle an der Aufrechterhaltung des Zustandes interessiert, den Urban einzuführen gedachte. Der Kardinal Richelieu, als der einflußreichste von allen, sollte Avignon bekommen [153]. Auf diese Weise wäre zugleich das alte Problem der Renaissancepäpste gelöst worden, ihre Familien zu souveränen Fürsten zu machen. Als der Plan scheiterte, wollte Urban VIII. seine Nepoten wenigstens durch eine Rangerhöhung entschädigen, um sie den souveränen Häusern gleichzustellen. «Mehr als vier Titel überlegte sich Urban, bis es ihm schließlich einfiel, den Kardinälen den Titel Eminenz zu geben, was er auch tat, nicht so sehr um damit der Kardinalswürde Genüge zu leisten, als vielmehr wegen des Ehrgeizes seiner Nepoten. Die Fürsten aber, (die bisher Exzellenz hießen), nahmen, um keinen geringern Titel als die Kardinäle zu haben, den der «Hoheit» an, worüber sich die Barberini nicht wenig ärgerten» [154]. Durch diese Titelverleihungen und durch unermeßliche Zuwendungen aus dem päpstlichen Schatz wurde aus den Familien der Päpste eine neue Aristokratie begründet, die neben der uralten der Colonna, Orsini usw. in Rom Wohnsitz nahm und durch die Pracht ihrer Hofhaltungen den Glanz des römischen Hofes erhöhte. Für die Künstler konnte eine solche Aristokratie nur erwünscht sein, da sie die Zahl

der Liebhaber und damit der Aufträge erheblich steigern mußte. Wenn die neuen Familien mit den alten an Glanz des Namens und der Waffentaten nicht wetteifern konnten, so suchten sie wenigstens dies durch außerordentliche künstlerische Unternehmungen zu tun. Die jeweils regierenden Päpste gingen auf diesem Wege voran. Alle architektonischen Werke dieser Zeit, die uns heute noch durch ihren Umfang und ihre Solidität in Erstaunen setzen, sind nur dem Wunsche nach persönlicher Verherrlichung zu verdanken. Den Großen folgten die Kleineren, die ihre geringeren Unternehmungen wenigstens mit rhetorischem Schwung zu steigern und ihnen eine höhere Bedeutung zu geben suchten. In keiner Epoche sind so ruhmredige Inschriften selbst auf unbedeutenden Architekturen angebracht worden wie im Seicento. Die Wappenschilder wurden immer größer und verkündeten aufdringlich den Ruhm des Hauses, dessen Sohn der Nachfolger des Apostelfürsten war. Auch hierin haben die Barberini das äußerste geleistet. Es dürfte im ganzen Gebiet des früheren Kirchenstaates kaum eine größere Kirche sein, in der nicht irgendwo das Wappen mit den drei Bienen angebracht wäre. Wenn man gegen Ende des Seicento die Zahl dieser Bienen («mosche» nennt sie Leti) auf 10000 bezifferte, so ist das sicher keine Uebertreibung[155].

Wenn man keine eigenen Bauten mit Schild und Namen schmücken konnte, so versah man wenigstens die antiken, nachdem man sie vor dem angeblich drohenden Verfall gerettet, damit. Daneben kamen auch zeitweilige Bauten auf, auf den äußern Schein hin wurden baufällige Mauern übertüncht, Prunkaltäre, die Marmor und Erz vortäuschen sollten, aus bemaltem und vergoldetem Holz errichtet, so daß schließlich, wie Leti boshaft bemerkt, in Rom außer den Kolonnaden des Petersplatzes alles, sowohl die materiellen als die geistlichen Sachen, nur in äußerlichem Trug bestand[156]. Wo aber das Geld ausreichte, wußte man auch monumental zu bauen. Die in dieser Epoche entstandenen Paläste der päpstlichen Familien reden deutlich genug. Auch die Unternehmungen, die zur Verherrlichung der Kirche dienten, förderten die Päpste nur deshalb mit solchem Eifer, weil sie ihren Namen und ihr Wappen darauf verewigen wollten. Als Alexander VII nach der Meinung seiner Nepoten zu viel Geld für die Anlagen seiner Kolonnaden brauchte, und sie ihm deshalb Vorstellungen machten, erwiderte er, «sie sollten sich nicht unterfangen, ihn in seinen Liebhabereien zu stören, da sie ja selber den ihrigen fröhnten, ohne daß er sie darin im geringsten belästige, um so mehr, da er entschlossen sei, selber den Ruhm dieses Unternehmens zu erwerben und ihn nicht

einem andern Papste zu überlassen, der nicht verfehlen würde, die ganze Ehre für sich in Anspruch zu nehmen, indem er sein Wappen an dem Bau anbringen ließe, obwohl er wenig oder gar nichts daran hätte bauen lassen»[157]. Diese Sucht, den Namen und das Schild überall anzubringen, machte selbst vor der Majestät des Pantheons nicht Halt. Auf Befehl Alexanders VII. machte Bernini Entwürfe zur Dekoration der Innenseite der Kuppel mit den heraldischen Bergen und dem Stern des Hauses Chigi, so daß die uralte Rotonda den Ruhm der päpstlichen Familie hätte verkündigen müssen. Glücklicherweise gelang es Bernini, der vor der Antike einen hohen Respekt hatte, durch mehrmaligen Protest und durch Versicherung, daß er zu dieser Arbeit nicht genügend befähigt sei, Alexander von seinem Unternehmen abzubringen[158].

In diesen Ideen nun war die Künstlergeneration am Anfang des Seicento aufgewachsen. Sie «gehört in ihrem Herzen mehr der lebensfreudigen Ueberlieferung aus der glücklichen Blütezeit an, als dem Ernst der Reform und Gegenreformation» meint Schmarsow und trifft damit gewiß die eine Seite der Frage; aber die Gegenreformation hatte sich eben wieder mit dem weltlichen Prunk abgefunden und die Künstler konnten in guten Treuen meinen, mit ihren Luxuswerken das Christentum zu verherrlichen[159]. Und von diesem Gesichtspunkte aus müssen wir ihre Kunst beurteilen. Wir dürfen im Dom von St. Peter, der zu dieser Zeit seine endgültige Gestalt erhielt, nicht den mystischen Dämmerschein der gotischen Kathedralen, die erschütternde Wucht der leidenden und streitenden Kirche suchen, sondern den himmlischen Glanz und Prunk der triumphierenden römisch-katholischen Kirche.

Dieses triumphale Wesen nach außen hin zu repräsentieren, ihm einen ewigen Ausdruck zu geben, das war nun die Aufgabe der Künstler. Keiner durfte mit so gutem Gewissen sich daran wagen, wie Lorenzo Bernini, der, selber siegreich in allen seinen Kämpfen, «zwischen hysterischen Visionären und fieberhaft erregten Zeitgenossen, von alledem unberührt, mit seinem Löwenherzen und seinem athletischen Muskelbau einherschritt»[160]. Mit sicherer Kraft, als sei die ganze Wonne des Triumphes auf ihn überflossen, gestaltete er die Denkmäler.

Die anekdotenhafte Literatur jener Periode kennt «eine jener kleinen Geschichten, deren Glaubwürdigkeit auf schwachen Füßen steht, die aber wahrhaft in sich und wichtig erscheint, weil sie die Natur des Künstlers kennzeichnet»[161]. Baldinucci erzählt, daß Gian-

lorenzo noch als Knabe sich einmal in Gesellschaft Annibale Caraccis und anderer «Virtuosi» in St. Peter befand, als der große Maler beim Verlassen der Basilika, gegen den Chor gewandt, prophezeite, es würde eines Tages ein wunderbarer Geist in der Mitte und im Chor zwei riesige Bauten errichten, die der Größe des Tempels angemessen wären[162]. Der junge Bernini aber, ganz entflammt von der Idee, rief aus: O, möchte ich es doch sein!

Er sollte nicht allzulange warten müssen, bis sich sein Wunsch, wenigstens vorläufig zum Teil verwirklichte. 1624 erhielt er von Urban VIII. den Auftrag, den Hochaltar, unter dem nach der Ueberlieferung die Leiber der Apostel Petrus und Paulus ruhen sollen, mit einem ehernen Baldachin zu überdecken. Schon Paul V. hatte an dieser Stelle einen solchen errichten lassen, der sich zeltförmig auf vier von Engeln getragenen Stangen erhob (Abbildung bei Fraschetti, pag. 59). Aber für diese heiligste Stätte der Christenheit konnte der bescheidene Apparat nicht genügen. Bernini mußte alles aufbieten, um hier die höchste Wirkung zu erzielen. Während neun Jahren arbeitete er an dem ungeheuren Werk; öfter wurde er von der Feindschaft der Kleriker bedroht, die sich aus sakralen Gründen gegen die Errichtung einer so schweren Masse von Erz sträubten[163]. Auch das Volk wurde gegen ihn aufgebracht, als der Papst die ehernen Balken vom Pronaos des Pantheons herunterreißen und einschmelzen ließ, um einen Teil des aus ihnen gewonnenen Metalles für den Baldachin zu verwenden. Es ist allerdings noch nicht festgestellt, ob dies wirklich geschehen ist. Die Inschrift am Pantheon gibt zwar selber deutlich an, daß die Bronze umgeschmolzen worden sei «für die Säulen im Vatikan und die Kriegsgeräte» (die Kanonen auf der Engelsburg)[164]; aber wir wissen anderseits, daß eine für den Baldachin ausreichende Menge von Erz aus Venedig bezogen wurde[165]. Gaetano Boso erklärt das Geschrei des Volks, für den Fall, daß er der Entfernung der Bronze vom Pantheon wirklich ganz ferne gestanden hat, daraus, daß niemand begriff, was er mit der unerhörten Menge von Erz überhaupt anfangen wollte, so wie früher in Florenz, als Brunellesco den Marmor für seinen Kuppelbau herbeischaffen ließ, weil die Steine zum Baue einer ganzen Stadt auszureichen schienen[166]. — Trotz des Lärmens und Protestierens wurden die Arbeiten weitergefördert und am 29. Juni 1633 fand die feierliche Enthüllung des Werkes statt.

Der Baldachin gehört zu jenen Werken, die eine «Vermischung der Architektur mit der Skulptur» darstellen. Obwohl er nach seinem

Aufbau zu den Werken der Baukunst gerechnet werden kann, darf er doch in den Rahmen dieser Betrachtung gezogen werden, da die malerischen und plastischen Absichten in hohem Maße bestimmend einwirkten und da außerdem das Architektonische von allen übrigen Werken des Meisters sich durch seine große Freiheit in der Gestaltung und Verwertung der Formen unterscheidet. Burckhardt läßt hier seine Antipathie gegen den Barock zum Ausdrucke kommen und spricht von der «Frechheit» Berninis, der mit dem Tabernakel die Theorie aufgestellt habe, der Altar sei eine Architektur, deren Einzelformen sämtlich in Bewegung geraten[167]! Das dürfte genügen, um nachzuweisen, daß es sich nicht um ein eigentliches Bauwerk handelt, sondern um eine plastische Dekoration.

Auf vier gewaltigen, mit dem barberinischen Wappen geschmückten und im Glanz der polierten bunten Marmore schimmernden Basen erheben sich, funkelnd vor reicher Vergoldung und belebt vom Spiele des Laubwerkes und der Bienen, die ungeheuren, in Spiralen gewundenen Schäfte, gleich kolossalen Rebstöcken. Sie tragen ein Gebälk, das an den Seiten konkav eingebogen und mit überhängenden, quastengeschmückten Dekorationen, ähnlich einer Draperie, überdeckt ist. Auf den Ecken stehen vier Engel in rhetorisch leidenschaftlicher Stellung, die mit reichen Blumen- und Fruchtkränzen die Draperie, den eigentlichen Baldachin zu tragen scheinen. In der Mitte über dem Gebälk spielen auf jeder Seite zwei Putten, die die Symbole der Apostel, den Schlüssel und die Tiara Petri und das Buch und Schwert Pauli tragen. Von den Ecken aus steigen mächtige, in Volutenform gebogene Rippen auf, und tragen in der Mitte ein kleineres, dem unteren konzentrisches Gebälke als Piedestal für die darüber, hoch in der Luft, gleichsam schwebende goldene Kugel mit dem Kreuze. Unterhalb des eigentlichen Baldachins aber schwebt über dem Hochaltar der Christenheit die Taube des heiligen Geistes. Eine reiche Vergoldung erstreckt sich auch auf die obern Teile, und die funkelnden Sonnen und Bienen des Hauses Barberini, die das Hauptelement der dekorativen Einzelheiten bilden, vervollständigen den phantastischen Eindruck.

Die gewundenen Säulen, die das Vorbild für unzählige Altarbauten wurden, haben besonders heftige Angriffe erfahren. Burckhardt erklärt mit Recht, die Säulen der frühern Konfession aus dem alten St. Peter, die angeblich aus dem Tempel von Jerusalem stammen und die heute in den von dem Meister angelegten Loggien der Kuppelpfeiler stehen, können Bernini nicht entschuldigen. In

der Tat würde diese sakrale Erinnerung allein keine künstlerische Gewissensberuhigung gegeben haben. Bernini mochte aber froh sein, daß er diese Säulen zur Hand hatte, und so seine kühne Neuerung mit dem Mantel der Pietät bedecken durfte. Die außerordentliche Bewegung, die durch dieses Motiv in sein Tabernakel hineingefahren ist, verleiht diesem noch heute eine dominierende, alle Augen auf sich lenkende Bedeutung, wie sie der Altar in einer katholischen Kirche haben muß. Nimmermehr hätte der reichste Schmuck und die herrlichste Vergoldung ausgereicht, einem Werke von sogenannt klassischen Formen diese Wirkung zu sichern. Der Rundtempel, den Bramante projektierte, wäre in diesem gewaltigen Raume völlig verschwunden. Eine Dekoration nach klassischem Kanon und in den Maßen der berninischen hätte zu einer Säulengröße geführt, bei der das Auge vergeblich nach der Last gefragt hätte, die diese riesigen Stämme eigentlich zu tragen hätten.

Schon im Anfang des XIX. Jahrhunderts hat Guattani, um die Angriffe Milizias auf den Baldachin zu widerlegen, die Unhaltbarkeit jeder anderen Konstruktion an dieser Stelle betont:

«Stelle dir einen Augenblick vor, die gewundenen Säulen seien weggenommen und an ihre Stelle gerade getreten: denke dir einen Architrav (denn für diesen sind die Säulen da), der eine Kuppel, eine Schale oder irgend etwas trägt und du wirst sehen was dabei herauskommt. Sieh dir auch diese Baldachine (confessioni) an, die in allen alten, in unsern Tagen restaurierten Basiliken stehen; welch erbärmlicher Schmuck! Uebertrage sie in Gedanken nach St. Peter, in diese unermeßliche Kreuzung, zwischen die korinthischen Pilaster, inmitten der gewundenen Säulen, die die Pfeiler schmücken, und unter das Chaos jener Kuppel: solche Säulen werden dir wie Stöcke vorkommen, wie Kerzen statt wie Säulen.»[168] —

Die gewundenen Säulen, die auch eine Dekoration ihrer Flächen gestatteten, machten einen leichtern, zur Höhe strebenden Eindruck, und daher bildete Bernini freudig die alten Säulen nach. Er gewann dadurch auch einen symbolischen Sieg über den alten Bund. Das Wort: die Pracht des neuen Hauses soll größer sein als die des alten war, stand hier in handgreiflicher Deutlichkeit zu lesen.

Die Nachbildung der alten Säulen war eine ziemlich genaue. Diese waren durch Querringe in vier Teile geteilt, von denen der unterste und der dritte, durch vertiefte, den Spiralwindungen der Säule folgende Kanneluren geschmückt waren, während der zweite und vierte Teil mit Laub und Zweigen umwunden sind, zwischen denen

Putten spielen[169]. Bernini steigerte zunächst die Größenverhältnisse und den emporstrebenden Charakter der Säule durch Weglassen des dritten Segments, so daß sich bei ihm über dem untersten kannelierten Teil, dessen Vertiefungen durch Vergoldung betont sind, zwei Teile mit Laubwerk und Putten folgen, die nur durch starke Querreifen voneinander getrennt sind. In das Laub hinein ließ er die Bienen aus dem päpstlichen Wappen fliegen, um auch hier noch die Herrlichkeit des Hauses Barberini zur Anschauung zu bringen.

Selbst die gewundenen Säulen scheinen der hellenischen Antike nicht völlig fremd geblieben zu sein. Guattani zitiert eine Stelle aus Plinius, wonach sich in Metapont ein Junotempel mit rebstockförmigen Säulen befunden hat[170].

Bernini hat sich um die Durchführung der Einzelheiten bis ins kleinste bekümmert. Allerdings ist auch das Figürliche nicht durchaus von seiner Hand. Die Engel oben auf den vier Ecken wurden von seinem Schüler Andrea Bolgi modelliert. Die sorgfältige, überall originelle Durchbildung alles Dekorativen hat sogar zu Phantastereien über die Bedeutung der Köpfe und der Cartouchenverzierungen an den Basen Anlaß gegeben, die aber jeder Begründung zu entbehren scheinen[171].

Das vollendete Werk erregte den allgemeinen begeisterten Beifall und wurde durch Zeichnungen und Stiche der ganzen Kulturwelt bekannt.

Aber der Künstler sollte den persönlichen Ruhm des Pontifex, der auf ihn als Abglanz der Herrlichkeit der Kirche fiel, noch deutlicher verewigen. 1640 beschloß «der Senat und das Volk von Rom», Urban VIII. eine Statue auf dem Kapitol zu errichten. Obwohl frühere Beschlüsse die Bildsäulen lebender Päpste auf dem Kapitol für alle Zukunft verboten hatten, genehmigte der Papst diesen Beschluß dennoch, «da ein solcher Beschluß für einen Papst, wie er es sei, nicht Geltung haben könne». Bernini schuf die schon erwähnte, den Augenblick der Segenspendung wiedergebende Statue, deren triumphierender Gestus noch heute den ernsten Saal der Horatier und Curiatier beherrscht. (Eine zweite Statue, in Stucco, wahrscheinlich das Modell der kapitolinischen, wurde 1644, drei Viertelstunden nach dem Tode Urbans, bei einem Aufstand von der wütenden Plebs zerstört. Sie stand im Hof des dem Jesuitenorden gehörenden Collegio Romano, dem sie der Künstler aus Verehrung für die Gesellschaft überlassen haben dürfte. Die Statue auf dem Kapitol konnte nur durch Berninis persönliches Einschreiten gerettet werden.) Die folgen-

den Päpste ließen sich alle durch Standbilder verherrlichen, die immer auf den von Bernini geschaffenen Typus Urbans VIII. zurückgehen.

Die wichtigste Verherrlichung einer Persönlichkeit war aber in Italien von altersher das Grabmal, das durchaus nur darauf berechnet ward, den Ruhm des Verstorbenen der Nachwelt zu verkünden. Begreiflicherweise betraute Urban VIII. seinen Lieblingskünstler auch mit dieser wichtigen Aufgabe. Das Monument ward aber erst nach seinem Tode vollendet.

Schon die Wahl des Raumes in der Tribuna von St. Peter, wo urspünglich das Grab Julius II. Aufstellung finden sollte, sicherte dem Denkmal eine große Bedeutung. Bernini ging nun aber über alles bisherige hinaus, nicht in den Dimensionen, da diese durch das schon vorhandene Grab Pauls III. und durch den architektonischen Rahmen begrenzt waren, sondern in der triumphierenden Einheit und Größe des Aufbaues. Der Papst thront oben in der gleichen Haltung wie auf dem Kapitol. Seine Vorgänger waren meist ganz ruhig dargestellt worden; auch wenn sie die Hand zum Segen erhoben, so schienen sie doch innerlich keinen Anteil zu nehmen. Urban aber ist ganz in der dramatischen Stellung erfaßt, wie auf der früheren Statue, er fährt auf und macht mit der Rechten seine gewaltige Geste, die wie eine mächtige Phrase alles mit ihrem Pathos beherrscht. Der Ernst der Statue ist gegenüber der kapitolinischen durch die Anwendung der dunkeln Bronze mit reicher Vergoldung noch erhöht. — Alles andere ordnet sich der Papstfigur unter. Die Tugenden zur Seite des Sarkophags erhalten ihre Bedeutung nur durch ihn, den sie betrauern, und selbst der Tod scheint mit Ehrfurcht das Buch zu erfassen, in das er die Namen der verstorbenen Hohepriester einträgt. — Der reiche Schmuck der Nische mit buntem Marmor und Gold gibt dem Denkmal einen großartigen, der fürstlichen Würde wohl geziemenden Hintergrund.

In ähnlicher Weise wie Urban wollte später auch Alexander VII. verewigt werden. Für den Dom seiner Heimatstadt Siena stiftete er seine Statue, die nach einer Zeichnung Berninis von Antonio Raggi modelliert wurde. Der Künstler wiederholte nocheinmal das Motiv des Segenspendens, doch scheint hier der innere Anteil des Papstes geringer zu sein, was der Ausführung durch Schülerhand zuzuschreiben sein dürfte. Die Geste der Hand ist zwar lebhafter, als bei Urban; aber das blitzende Auge und die rauschende Gewandung haben sich etwas beruhigt.

Für die Statue Alexanders VII. auf seinem Monument (1672 bis

1678) wählte dagegen Bernini eine Tätigkeit, die durch ihre gleichmäßige Dauer einem Zustand ähnlich wird: das ruhige Gebet. Seit Raffaels Juliusbild auf der Messe von Bolsena war kein Papst mehr in dieser unerschütterlichen Ruhe des Selbstbewußtseins dargestellt worden. Alexander ist der wahre Herrscher, der sich auch vor dem Schicksal selber nicht fürchtet. Er kniet und faltet seine Hände; die vom rauschenden Gewande umflossene Figur ist in der Ausführung, die den Schülern überlassen wurde, nicht auf der Höhe der Statue Urbans geblieben. Der Kopf aber, den der greise Meister ganz eigenhändig meißelte, ist ein Wunderwerk der Porträtkunst. Die Tugenden sind hier noch mehr erschüttert und ihre Klage scheint noch inniger als bei ihren früher entstandenen Schwestern. Der Tod, ein geflügeltes Skelett aus goldenem Erz, verhüllt aus Ehrfurcht vor der Majestät des Pontifex seinen Schädel und streckt nur mahnend die Sanduhr hervor. Die gelbe Draperie aus sizilianischem Jaspis, unter der sich der Tod verbirgt, zieht die Polychromie der Umrahmung auch in das eigentliche plastische Werk hinein. Die Wirkung der reichen Steine und der lebhaft bewegten Gruppe, die oben in der ruhigen Gestalt des Papstes ihren Abschluß und ihren geistigen Herrscher erhält, ist von einer unerhörten Pracht.

Die Päpste wollten aber auch die frühern Wohltäter der Kirche, die ihre Macht und ihren Staat gegründet hatten, durch Denkmäler ehren. Urban VIII. erinnerte sich, daß die sterblichen Reste der großen Markgräfin Mathilde von Tuscien, der Freundin und Beschützerin Gregors VII., noch immer in Mantua ruhten. Er ließ sie nach St. Peter überführen, und in einem von Bernini erbauten Monument beisetzen. Das Werk erinnert in seinen einfachen Linien am meisten von allen Arbeiten des Meisters an die Renaissance. Auf einem Sarkophag erzählt ein Basrelief den höchsten Triumph, den das Papsttum je erlebt hat: die Demütigung Kaiser Heinrichs IV. Darüber halten je zwei Putten eine Cartouche mit der Inschrift. Oben steht in einer Nische die Gestalt der Markgräfin, die mit ihrer Linken das päpstliche Triregnum schützend umfaßt, während sie in der Rechten einen Kommandostab hält. Der Kopf des wahrhaft königlichen Weibes ist die einzige eigenhändige Arbeit Berninis. Bei dem Mangel jeglicher Porträtüberlieferung der Darzustellenden kopierte Bernini in allerdings freier Weise die Antike. Der ideal schöne Kopf entbehrt jenes Funkens von innerem Leben, das sonst die Werke unseres Künstlers auszeichnet.

Auch Konstantin dem Großen, auf dessen angebliche Schen-

kung man immer noch die päpstliche Herrschaft über Rom begründete. hat Bernini ein Denkmal gesetzt. Schon 1654 hatte er den Auftrag von Innocenz X. erhalten, aber die Enthüllung fand erst 1670 statt. Die lange Dauer der Arbeit dürfte sich daraus erklären, daß Bernini, der zu jener Zeit mit den großartigsten Werken beschäftigt war, den Konstantin doch ganz eigenhändig ausgeführt hat. Der Moment der Erscheinung des Kreuzes ist gewählt, um Roß und Reiter in heftigster Bewegung zeigen zu können. Das Pferd ist ganz ideal gedacht, die Proportionen und die Durchbildung der Einzelheiten verzichten zu Gunsten der malerischen Wirkung auf jede naturalistische Genauigkeit. Die Reiterfigur beherrscht, trotzdem sie im Verhältnis zum Roß zu klein ist, das Werk durchaus. Die himmlische Erscheinung hält den Kaiser ganz gefangen; ekstatischen Blicks schaut er nach oben und in der Haltung der wunderbar durchgearbeiteten rechten Hand kommt noch seine Erregung zum Ausdruck. Dem berninischen Gewandungsprinzip gemäß flattert der Mantel in tiefen, stark unterarbeiteten Falten. Ein als Vorhang gebildeter Hintergrund aus vergoldetem Stucco erhöht noch die Wirkung. Leider muß heute das Werk aus zu großer Nähe betrachtet werden, da die Pforte gegen Madernas Atrium von St. Peter, dessen rechte Seite es dominieren sollte, jetzt immer verschlossen bleibt.

Neben diesen Monumenten, die mehr durch die Gesinnung der Besteller und durch das Dargestellte die Kirche zu verherrlichen bestimmt sind, schuf Bernini in der zweiten Hälfte seines Lebens noch jene zwei außerordentlichen Werke, die schon durch ihre übermenschlichen Dimensionen die siegreiche Energie beweisen, die damals in der römischen Kirche lebte.

Die machtvollste Verherrlichung des Sieges, den die Kirche davongetragen, schuf Bernini in der Architektur durch den Bau der berühmten Kolonnaden von Sankt Peter (1656—1663). Auf einer bei Fraschetti pag. 308 publizierten Zeichnung sehen wir einen Genius, dessen Haupt die Kirche bildet. Als gewaltige Mitra bekrönt ihn die Kuppel Michelangelos. Seine Arme aber streckt er aus, als wollte er die ganze Menschheit umfangen. In dieser Weise bildete der Künstler seine erste Idee zu der Anlage des ovalen Platzes. Der Kolonnaden darf hier gedacht werden, da Burckhardt glaubt, Bernini hätte mittelbar oder unmittelbar auch für die 162 Heiligen zu sorgen gehabt, die über den Säulen stehen [172]. Obwohl weder Baldinucci noch Fraschetti hierüber berichten, darf man doch zum mindesten annehmen, daß der Meister sich die Oberaufsicht über diese

dekorativen Skulpturen vorbehielt, die sämtlich in seiner Stilart gehalten, aber, ihrer Bestimmung gemäß, nur ziemlich roh ausgeführt sind.

Zur selben Zeit (1656) entstand auch dasjenige plastische Werk, das am deutlichsten und entschiedensten den Triumph der römischen Kirche verherrlicht. Berninis Jugendwunsch, dem Dom von St. Peter an den beiden wichtigsten Stellen den Stempel seines Genius aufzudrücken, gelangte nun ganz zur Erfüllung. Es handelte sich diesmal um die Verherrlichung der Cattedra des hl. Petrus, des bischöflichen Lehrstuhls, auf dessen Ruhm die römischen Päpste ihre Macht und ihr Ansehen stützen. Segneri predigte einmal über diesen Stuhl; der Titel seiner Rede ist für die Wertschätzung charakteristisch. «Der im Vatikan aufgestellte Thron Gottes unter den Menschen» so nennt der Jesuit die Cattedra[173]. — Berninis Aufgabe war es, ihr ein Denkmal und eine Umhüllung zu schaffen in der Tribuna von St. Peter, am Ende der Längsaxe.

Der Meister schuf ein Werk von gewaltiger Phantastik und gigantischen Dimensionen. Aus Erz türmt es sich auf und der Glanz der Vergoldung wetteifert mit dem des Lichtes. Auf einer Basis aus polychromem Marmor stehen die vier Lehrer der Kirche: Gregor von Nazianz und Athanasius, die Orientalen; Augustin und Ambrosius, die Lateiner. In tiefer Erregung weisen sie auf die Cattedra, auf den heiligen Sitz. Ihre Gewänder wogen mächtig und unruhig und selbst ihre langen Bärte flattern. Ihre Hände halten, ohne jede Mühe, nur symbolisch, die Bänder, die an der Cattedra hängen. Denn diese bedarf keines Trägers; von Engeln gekrönt, schwebt sie frei und leicht in dem goldenen Strom, der aus der Höhe niederrauscht. Und über ihr tanzt ein Chor von Engeln in stürmischer Bewegung um das Licht — wie Mücken um eine Flamme, als fürchteten sie sich, in der Glut zu verbrennen — und inmitten schwebt die weiße Taube des heiligen Geistes, auf goldgelbem Glas, durch das die Sonne den schimmernden Glanz der Vergoldungen aufleuchten läßt. Alle architektonischen Umrahmungen sind gesprengt. Mit einer Kühnheit, die selbst später der Pater Pozzo nicht übertreffen konnte, läßt der Meister seine Engel über die großen Pilaster hinausfliegen und die Wolken und goldenen Strahlen quellen und blitzen über die Gebälke St. Peters hinaus.

Die moderne Kritik richtet daher dieses Werk strenger als alle andern. Burckhardt nennt es «das roheste Werk des Meisters, eine bloße Dekoration und Improvisation»[174]. Diesem Urteil sind die

meisten gefolgt. Aber das allgemeine Urteil seiner Zeit, das für die Wertung seiner künstlerischen Idee schwer ins Gewicht fällt, zog die Cattedra den Kolonnaden, die vor den Augen der Modernen am ehesten Gnade finden, weit vor[175]. Wenn Burckhardt meint, Bernini hätte nicht so unvorsichtig zum Vergleich mit «der eigen solidern Arbeit», nämlich dem Grabmal Urbans VIII. auffordern sollen, so kann er damit doch höchstens die viel breitere Behandlung der Massen gemeint haben, die sich bei einem Werk von so ungleich größern Dimensionen von selber verstand. Die Wirkung, auf die es dem Künstler vor allem ankam, erzielt er auch heute noch.

Die Cattedra ist mit dem Baldachin zu einer künstlerischen Gesamtwirkung zusammenkomponiert. Nach dem Prinzip der Barockarchitektur, das Hauptgewicht auf einen sofortigen, überwältigenden Eindruck beim Eintritt in einen Raum zu legen, üben auch diese beiden Werke die größte Wirkung aus, wenn man sie von der ehernen Mittelpforte St. Peters oder von der Vorhalle aus betrachtet. Das sprach schon Andrea Sacchi aus, einer der entschiedensten künstlerischen Gegner Berninis, als man ihn um sein Urteil über die Cattedra befragte[176].

Wenn man aber diesen richtigen Standpunkt zur Betrachtung wählt, dann ist man auch heute noch von Berninis Werk überwältigt. Venturi schreibt: «Mit all den Gold- und Engelstürzen fesselt, blendet und unterjocht er die gläubigen Massen und zwingt sie bebend und zitternd vor dem Glanze der römischen, katholischen, apostolischen Kirche auf die Knie, in den Staub»[177].

Gabriele d'Anunzio hat den Eindruck dichterisch geschildert, den die beiden Riesenwerke des Baldachins und der Cattedra ausüben:

«Ueber der Apsis liegt das Geheimnis. Ein rötlicher Schatten
Hüllt das Gewölbe und fern leuchtet gewaltig das Erz.
Funkelnd erheben sich über den Schatten die mächtigen Säulen,
Die aus dem ehernen heidnischen Werk Bernini gewunden.»[178]

Die Galerie Corsini in Rom bewahrt eine Zeichnung des Meisters auf, die den besten Beweis liefert, wie weit auch ihn selber der ruhmredige Geist der ganzen Epoche ergriffen hatte. (Inv. 127531, Vol. 157, H. 10.) Es handelt sich bei dem nur in Blei ausgeführten Blatte offenbar um den Entwurf zu seinem eigenen Grabe. Trotz der nur andeutungsweisen Behandlung wird es klar, daß unten ein Sockel aus farbigem Marmor vorgesehen war, über dem sich ein in Wolken schwebender Sarkophag, vielleicht aus Erz, erheben sollte. In den Wolken spielen

zwei Putten mit einem Schriftband, auf dem der Name Berninis zu lesen ist. Den obern Abschluß des Denkmals sollte eine Porträtbüste bilden, neben der ein Genius steht, der über das Haupt einen nicht zu bestimmenden Gegenstand, wohl einen Lorbeerkranz hält. Die Selbstverherrlichung, die in diesem Plane liegt, konnte damals ganz begreiflich erscheinen, wo alle Grabmäler schon bei Lebzeiten auf Kosten der Dargestellten errichtet wurden, und manchmal noch weit ruhmredigere Motive aufwiesen, wo viel weniger Grund dazu vorhanden war. —

So hat Bernini in der Blüte seiner Jugend so gut wie im späten Greisenalter die triumphalen Ideen der damaligen römischen Kirche und Gesellschaft verherrlicht. Venturi hat gewiß Recht, wenn er ihn den gewaltigsten Sachwalter der Gesellschaft Jesu nennt. Keiner wußte für den Glanz ihrer Ideen eine so packende äußere Darstellung zu finden. —

V.

DIE DARSTELLUNG DER EKSTASE.

EINE Kunst, die von religiösen Voraussetzungen ausging, und die als eines ihrer Hauptmittel die Darstellung des Affektes benutzte, mußte notwendigerweise zur Wiedergabe der höchsten, potenziertesten Form des religiösen Affekts, der Ekstase, gelangen.

Schon die frühere Kunst hat sich damit beschäftigt. Perugino, der süßliche umbrische Schwärmer, «machte recht eigentlich Geschäfte» mit dem Ausdruck des Affekts, der in immer gleicher Glätte aus seinen zahllosen Bildern spricht. Die großen Meister waren allerdings sparsamer damit umgegangen: Raffael hat nur einen verklärten Christus und nur eine Caecilia gemalt, und Tizian nur einmal die Himmelfahrt der Jungfrau Maria[179]. Correggio dagegen handhabte mit Meisterschaft diesen Ausdruck des Verzückens. Michelangelo hat in seinen Propheten und Sibyllen der sixtinischen Kapelle einen Zustand in verschiedenen Stufen dargestellt, der einer Ekstase nahe kommt. Wo eine tiefe Versunkenheit, (Jeremias) eine leis gedämpfte Tätigkeit oder ein traumhaft seherisches Schauen (Delphica) gegeben ist, da hat Michelangelo das höchste erreicht; Ezechiel und Jonas aber, die in heftigster Bewegung über den Rahmen hinauszutreten drohen, sind rhetorische Gestalten. Sie überzeugen uns wohl, daß ein Feuerbrand in ihren Reden lodert, aber nicht, daß ihre ganze Seele und ihr ganzer Leib von diesem Brande verzehrt wird.

Einen Schritt weiter ging Sodoma, (1525) mit der Verzückung der hl. Katharina von Siena (San Domenico, Siena). Die Heilige hat den Anblick Christi nicht ertragen können, sie ist ohnmächtig geworden und wird von zwei Ordensschwestern gestützt. Diese physio-

logische Auffassung des Vorgangs wurde bald verallgemeinert. «Bei der Darstellung der Verzückung kannte man keinen höhern Moment mehr als das Ohnmächtigwerden»[180]. Die Künstler scheinen sich darüber klar geworden zu sein, daß die Ekstase nicht nur auf einer oberflächlichen Erregung der Psyche beruht, aber sie erkannten die eigentlichen körperlichen Vorgänge und Zustände noch nicht, die zu dieser äußersten Vertiefung des religiösen Gefühlslebens führten, oder als dessen Folgen auftraten.

Auch Bernini ging anfänglich nicht über die Früheren hinaus. Seine hl. Bibiana (1626) hat allerdings die schönen Augen so zärtlich zum Himmel aufgeschlagen wie die Madonnen Guidos und ihr halboffener Mund scheint einen Seufzer der Liebe zu stöhnen; aber nichts überzeugt uns, daß es nicht eine leere Deklamation ist, mit der die Heilige nur auf die Instrumente ihres Martyriums hinweisen will. — Auf dem von Berninis Schüler Francesco Baratta nach Zeichnungen des Meisters ausgeführten Relief der Stigmatisation des hl. Franz von Assisi (San Pietro in Montorio zu Rom, ca 1636) wird der Heilige, der nach Empfang der Wundmale ohnmächtig geworden ist, von zwei Engeln getragen. Einen weitern Fortschritt in der Durchdringung des ganzen Körpers mit der Leidenschaft, die aus der seelischen Erregung hervorbricht, bedeutet die Statue des hl. Longinus, (St. Peter 1638). Es ist die größte Einzelfigur des Meisters und ein ganz eigenhändiges Werk. Der Heilige schwingt die wundertätige Lanze, mit der die Seite Christi durchbohrt wurde, in wildem Taumel. Venturi hat ihn sogar mit einem tanzenden Satyr, aus einem Bacchanal, verglichen, wenn er statt der Lanze den Tyrsus schwänge und seinen Leib nicht unter dem Mantel verbärge[181]. Der Vergleich ist nicht glücklich; Longinus ist sich seines Taumels bewußt, er ist nicht das naive Kind der Natur wie die antiken Satyre. Die Körperbildung ist zwar heroisch, aber die Glieder sind doch so elastisch, so rein muskulös, daß schon deshalb der Vergleich mit bacchantischen Figuren abgelehnt werden muß. Er ist höchstens darin zutreffend, daß die Bewegung dieser Figur den ganzen Leib ebenso erfaßt hat, wie das Taumeln einen trunkenen Faun. Jeder Gedanke an eine rhetorische Pose hört hier auf; in diesem Manne lebt wirklich ein feuriger Dämon, und wir glauben ihm, wenn er das Haupt nach hinten wirft und verzückten Auges zum Himmel starrt.

Die vollkommene Lösung der Aufgabe war aber einem anderen Werke vorbehalten. 1644 erhielt Bernini den Auftrag, für die von seinem Protektor Kardinal Scipio Borghese erbaute Kirche

S. Maria della Vittoria, die zum Gedächtnis des Sieges der Katholischen in der Schlacht am weißen Berge gegründet war, eine Statue der hl. Teresa di Jesus, der Gründerin des reformierten Ordens der barfüßigen Karmeliterinnen, zu liefern.

Dieses Werk Berninis muß hier eingehend behandelt werden, da es das meist umstrittene des Meisters ist. Er selber erklärte es für seine beste Arbeit[182], die Kritik seiner Zeitgenossen gab ihm Recht. Die moderne Forschung dagegen hat sich mit besonderer Heftigkeit, ja mit Verachtung dagegen ausgesprochen. Burckhardt erklärt: «Hier vergißt man freilich alle bloßen Stilfragen über der empörenden Degradation des Uebernatürlichen»[183]. Während aber die Kunstforscher von Fach sich so schroff gegen diese Schöpfung äußerten, haben auch in neuester Zeit einige der größten Denker Frankreichs dem Genius Berninis ihre Huldigung dargebracht: Stendhal, Taine, Zola. — Ein Werk, das auf der einen Seite eine verehrungsvolle Bewunderung, auf der andern einen verächtlichen Haß erregte, muß zum mindesten den starken Stempel einer Persönlichkeit tragen.

Berninis Aufgabe war eine große. Es galt, den Typus festzulegen für die Darstellung einer neuen großen Heiligen, die damals in den weitesten Kreisen verehrt wurde. Teresa war so angesehen, daß sie beinahe den Vortritt vor Ignatius von Lojola erhalten hätte, als sie gemeinschaftlich kanonisiert werden sollten. Nur den Bemühungen der Jesuiten gelang es, daß der Name des Stifters der Gesellschaft vor demjenigen der spanischen Nonne genannt wurde[184].

Der Wichtigkeit der Aufgabe entsprechend strengte sich der Künstler aufs eifrigste an, ein Werk zu schaffen, das auf die gläubigen Gemüter den tiefsten Eindruck machen sollte. Die Gruppe wurde in drei Jahren, durchaus eigenhändig, fertiggestellt und Bernini sorgte auch durch den Schmuck der Cappella Cornaro, wo sie aufgestellt werden sollte, dafür, daß sie mit ihrer Umgebung in Harmonie gebracht wurde.

Um aber, seinen Stilprinzipien gemäß, zu einer «malerischen» Wirkung zu gelangen, mußte der Künstler alles aufbieten, aus dem Leben der Heiligen «das Affektreiche und Bewegte» hervorzusuchen. Es konnte ihm nicht schwer fallen, in den Schriften der Heiligen, die sicher schon damals in Rom zu finden waren, und in den Akten der Ritenkongregation diese Momente zu finden.

Wie gewissenhaft Bernini sich dieser Aufgabe annahm, zeigt ein Passus aus der Autobiographie der Heiligen. Sie schreibt: «Ich sah einen Engel neben mir, zur linken Seite, in körperlicher

Gestalt . . . Er war nicht groß, sondern klein, sehr schön, sein Angesicht war so leuchtend, daß er einer von jenen hohen Engeln schien, die sich ganz in Glut zu verzehren scheinen: es müssen jene sein, die man Seraphim nennt . . . Ich sah in seinen Händen einen langen goldenen Pfeil, und an der Spitze schien er etwas Feuer zu haben: dann war mir, als durchbohrte er einigemal damit mein Herz, und als stieße er bis auf meine Eingeweide, und als er ihn herauszog, war mir, als ob er sie mit sich nähme und er ließ mich von großer Liebe zu Gott ganz entflammt[185].» — Sicherlich hat der Künstler diese Stelle gekannt; auch bei ihm ist der Engel links von Therese und wie sehr das Werk im übrigen dieser Vision entspricht, mag die herrliche Beschreibung Taines zeigen:

«Wir sind nach Santa Maria della Vittoria zurückgegangen, um die hl. Teresa von Bernini zu sehen. Sie ist köstlich, sie liegt liebesohnmächtig mit hängenden nackten Füßen und halbgeschlossenen Augen, sie hat sich vor Glück und Ueberschwang niederfallen lassen. Ihr Gesicht ist mager, aber wie edel ist es! Das ist die wahre große Dame, welche in Erwartung dessen, den sie liebt, in Feuer und Tränen sich verzehrt. Bis zu den gewundenen Faltengehängen, dem Erschlaffen der ersterbenden Hände und dem Seufzer, welcher auf ihren halbgeöffneten Lippen stirbt, gibt es nichts in ihr, und um sie, was nicht die wohllüstigen Bängen und den göttlichen Schwung ihrer Trunkenheit ausdrückte. Man kann mit Worten eine so wonnetrunkene und so ergreifende Haltung nicht ausdrücken. Auf dem Rücken liegend, schwinden ihr die Sinne, ihr ganzes Wesen löst sich auf, der überwältigende Augenblick naht, sie stöhnt, und es ist ihr letztes Stöhnen, denn das Gefühl ist zu groß; der Engel indessen, ein junger Edelknabe von vierzehn Jahren, in leichter Tunika, die Brust bis unter die Busen entblößt, tritt anmutig liebenswürdig heran; es ist der hübsche Edelknabe eines großen Fürsten, der kommt, um das Glück einer allzuzärtlichen Vasallin zu werden. Ein halb gefälliges, halb boshaftes Lächeln hüllt Grübchen in seine frischen glänzenden Wangen, und der goldene Pfeil in seiner Hand deutet das wonnige und schreckliche Beben an, mit welchem er alle Nerven dieses berückenden, glühenden Körpers, der sich vor seinen Händen breitet, durchrütteln wird. Man hat niemals einen so verführerischen und so zärtlichen Roman gemacht; dieser Bernini, der mir in St. Peter so lächerlich vorkam, hat hier die moderne, ganz auf den Ausdruck gegründete Bildhauerei erfunden, und um sie zu vollenden, hat er das Licht so verteilt, daß es über dieses zarte blasse Antlitz ein

Leuchten gießt, welches wie das Leuchten der inneren Flamme erscheint, und man durch den verklärten, atmenden Marmor wie eine Lampe die von Glückseligkeit und Verzückung durchflutete Seele schimmern sieht[186]».

Die Worte Taines zeigen deutlich, daß er die Liebe des Engels als eine irdische auffaßt. Das ist der Hauptvorwurf, der heute dem Werk gegenüber erhoben wird. Wir finden ihn schon bei Stendhal, der in den 20er Jahren des XIX. Jahrhunderts seine «Römischen Spaziergänge» schrieb. Er erzählt: «Die hl. Terese ist in der Ekstase der himmlischen Liebe dargestellt; ihr Ausdruck ist höchst lebendig und natürlich. Ein Engel, der einen Pfeil in der Hand hält, scheint ihre Brust zu entblößen, um ihr Herz zu durchbohren; mit ruhiger Miene und lächelnd blickt er auf sie. Welch göttliche Kunst! welche Wohllust! Unser guter Mönch glaubte, wir verstünden das nicht und erklärte uns die Gruppe. ‚E un gran peccato', sagte er uns schließlich, ‚daß diese Statuen leicht die Idee einer profanen Liebe erwecken können'.

Wir haben dem Cavalier Bernini alles schlimme verziehen, das er der Kunst angetan hat. Hat jemals der Meißel eines Griechen etwas dem Haupt der hl. Terese gleiches geschaffen? Bernini hat in diesem Bilde die leidenschaftlichsten Briefe der jungen Spanierin wiederzugeben verstanden[187]».

Dieser Vorwurf der Profanisierung, der aus Taines und Stendhals Bericht über all dem Lob herausklingt und der bei Burckhardt die Grundlage der Verurteilung bildet, müßte schwer ins Gewicht fallen, wenn sich nicht aus den Berichten über das Leben der Heiligen und aus ihren eigenen Schriften der Grund feststellen ließe, warum Bernini den Gegenstand in einer Weise darstellte, die auf viele Gemüter empörend gewirkt hat wegen der offensichtlichen Gleichstellung des übernatürlichen Vorgangs einer Vision mit einer irdischen Liebesszene. Das Kunstprinzip des Naturalismus in der Auffassung des Geschehens mußte aber zu dieser Darstellung führen. Nur der dem psychischen Vorgang parallelgehende physiologische vermochte den Zustand der Heiligen während der Vision sinnenfällig zu erklären.

Die Heilige litt von Jugend auf an einer schweren Krankheit. Die Natur derselben ist heute nicht mehr genau festzustellen; bei der ungemeinen Häufigkeit der Visionen und Verzückungen wird man zunächst an einen der Hysterie verwandten Zustand denken. Ein Jesuit, Pater Hahn, behauptete in neuerer Zeit, die diabolischen

Visionen der Heiligen seien aus ihrer hysterischen Veranlagung hervorgegangen. Pater Hahn fand allerdings lebhaften Widerspruch und seine Schrift wurde auf den Index gesetzt[188]. Die Berichterstatter der Kongregation der Riten, die die Akten uber die Heiligsprechung studiert hatten, hielten die Krankheit für Epilepsie.

Für die Beurteilung des künstlerischen Ideals in der Gruppe kommt dieser Streit nur insofern in Betracht, als er unbedingt beweist, daß bei den Visionen und Verzückungen der Heiligen körperliche Zustände auftreten, die die moderne Wissenschaft als pathologische bezeichnen würde. Sollte daher Bernini etwa «klinische Studien» nach hysterischen oder epileptischen Anfällen gemacht haben, wie es den Anschein hat, so wäre das, den Standpunkt des Naturalismus einmal als berechtigt zugegeben, durchaus zu rechtfertigen. Daß ihm die Darstellung gelungen ist, beweist das allgemeine Urteil. Auch Burckhardt spricht von einer «hysterischen Ohnmacht» obwohl eine hysterische Krise etwas durchaus anderes ist als eine Ohnmacht[189].

Aber selbst wenn der pathologische Zustand der Heiligen, der in den kritischen Momenten der Visionen und Verzückungen nach Teresas eigenen Angaben sich verschlimmerte, dem Künstler unbekannt oder seinem Wesen nach unklar geblieben wäre, so wäre seine Auffassung doch aus den Schriften hinlänglich zu begründen. Daß ihm diese bekannt waren, zeigt die peinlich genaue Uebereinstimmung seines Werkes mit der oben zitierten Stelle aus der Autobiographie.

Die Heilige lebte von Jugend an in vollkommener Keuschheit; sie war in sexuellen Dingen so durchaus unerfahren und naiv, daß dies von den Berichterstattern der päpstlichen Kommission für die Heiligsprechung noch besonders hervorgehoben wurde[190]. Um so mehr muß es verwundern, daß in ihren religiösen Schriften ein inbrünstiger Ton der Liebe lebt, den wir nur in seltenen Fällen selbst in Dichtungen der profanen Liebe finden. In glühenden Ausdrücken sind die Freuden der metaphysischen Liebe geschildert, in Gedichten besingt Teresa die «göttliche Vereinigung der Liebe», und nennt Jesum ihren Geliebten; in einer Erklärung des Hohen Liedes übertrifft sie noch den sinnlich schwülen Hauch dieser Dichtung. Die ganze Liebe, deren ihr Frauenherz fähig war, richtete sich in metaphysischer und sublimierter Weise auf Gott; aber der Ausdruck, den sie ihren Empfindungen gab, war von demjenigen einer irdischen Leidenschaft kaum verschieden[191]. —

Die krankhafte Disposition Teresas, von der oben die Rede war, mag zu dieser Ueberschwenglichkeit beigetragen haben. Doch war

auch die ganze Strömung der Zeit diesem mystisch-erotischen Ideal zugeneigt. Der Höhepunkt dieser Entwickelung trat in Italien allerdings erst einige Jahrzehnte nach dem Tode der Heiligen (1564) ein; aber trotz des zweifellos sehr großen Einflusses, den Spanien in der zweiten Hälfte des Cinquecento und später auf das geistige Leben Italiens ausübte, ist nicht anzunehmen, daß die ganze Richtung von den Schriften der spanischen Nonne allein ausgegangen sei. Die in der Literatur parallellaufende Strömung geht vielmehr auf das erotisch-romantische Element in Ariosts Dichtungen zurück. Sie gipfelte im «Adonis» des Cav. Marino, den ein italienischer Forscher «das wahre Epos des Seicento, die Dichtung der sentimentalen, unter dem lügnerischen Schleier der Allegorie verhüllten Wohllust» nennt[192]. Auch die religiöse Literatur blieb nicht frei von dieser Strömung. Vielleicht haben wir es mit einem Einfluß von Teresas Schriften zu tun, wenn der General der Gesellschaft Jesu, Aquaviva (1581—1615) eine Erklärung des Hohen Liedes nicht zum Druck gelangen ließ, weil ihm der Ausdruck, der auf den Grenzen der sinnlichen und geistigen Liebe schwankte, anstößig schien[193]. Selbst wo es sich um populäre Schriften oder Predigten handelte, war oft ein Ton gewählt, den wir heute als anstößig empfinden würden. So hielt z. B. der Pater Orchi in Mailand unter allgemeinem Beifall eine Predigt, die den unmöglich wiederzugebenden Titel hatte: «Le bevande amatorie date a bevere alla sposa dal suo servitore, per farla adulterare», womit der Prediger die fleischlichen Lüste meinte, welche die Seele von Gott abzulenken suchen[194].

Eine so allgemeine Verbreitung dieser erotischen Allegorie, durch die die Literaten die größte Wirkung auf ihr Publikum auszuüben rechneten, konnte nicht ohne Rückwirkungen auf die Formgebung der bildenden Künste sein[195]. Das Maximum dieses Einflusses aber ist in der Gruppe der hl. Teresa zu finden.

Da Bernini einmal die physiologische Grundlage der Ekstase angenommen hatte, so mußte er den ganzen Körper an der Erschütterung teilnehmen lassen, die in der Seele Teresas durch die göttliche Vision entsteht. Hätte er nur diejenigen Partien, die gewöhnlich zur Verdeutlichung psychischer Vorgänge benutzt werden, die Physionomie, die Hände, in seine künstlerische Rechnung gesetzt, so wäre ein bloß rhetorisches Pathos entstanden.

Die Heilige liegt auf Wolken, ihr Oberkörper ist zurückgelehnt, die Arme fallen müde herab, die Beine sind etwas an den Körper angezogen. Die ganze Stellung ist derart, daß man sofort den Eindruck

des Krampfes, der spasmodischen nicht vom Intellekt geleiteten Bewegung erhält. Das wunderbare Haupt, dessen Schönheit de Stendhal so sehr entzückte, beugt sich, wie unter einem schmerzlichen Dolchstoß, auf den Nacken zurück. Die Augen sind halb geschlossen, unter den bleiern schwer herabfallenden Lidern; die Iris ist fast ganz nach oben gezogen und nur noch als leichter Schatten am obern Ende des weißen Auges zu sehen. Die Vertiefung um das ganze Auge herum verstärkt noch den Eindruck, daß eine schwere Krise diese zarte Frau erschüttert. Die Nasenflügel scheinen zu beben, der Mund ist konvulsivisch geöffnet, nicht zum Schrei, kaum zu einem tiefen Seufzer. Die Lider, die Nasenflügel und der Mund sind stark unterarbeitet, so daß eine kräftige Schattenwirkung entsteht.

Die Hände, die wunderbaren Hände Berninis, sind mit derselben Sorgfalt bis in die kleinsten Vertiefungen der Aederchen und die Erhöhungen der Knorpel und Hautfalten ausgearbeitet. Auch in ihnen glüht die innere Erregung, die Finger der herabhängenden Linken sind leicht gekrümmt, während in der krampfhaften Bewegung der Rechten das ganze Beben der Seele zum Ausdrucke kommt.

Selbst noch die Füße fühlen den innern Aufruhr. Der eine hängt frei herab, der andere stützt sich auf die Wolke, aber bei beiden sind die Zehen in einer Weise gebogen, daß wir die schmerzliche Wollust zu spüren glauben, die sie bis in die Spitzen durchzittert.

So läßt das Werk allerdings keinen Zweifel über die sinnliche (physiologische) Auffassung des Vorganges von seiten Berninis. Seine Zeitgenossen, die sich so trefflich auf alles verstanden, was mit der Erotik zusammenhängt, mußten dies einsehen. Dennoch fand die heilige Teresa ungeteilten Beifall auch in kirchlichen Kreisen. Der eine Sohn Berninis, der sich der geistlichen Laufbahn gewidmet hatte, und bis zur Prälatur gelangte, besang später sogar seines Vaters Werk, was er sicher nicht hätte tun können, wenn die Gruppe wegen ihrer Auffassung irgendwie Anstoß erregt hätte[196]. Der Vorwurf der Lüsternheit ist also erst von spätern Geschlechtern gemacht worden; damit wird er aber hinfällig, da wir die Absichten des Künstlers nur mit den Augen seiner eigenen Zeit beurteilen dürfen.

Ueber den Seraph, den holden Knaben mit dem schelmischen Lächeln, ist der Meißel des Künstlers mit besonderer Liebe gegangen. Hier ist der Marmor wahrhaft biegsam geworden; das zarte Inkarnat, die sich kräuselnden Locken und die weichen Federn der Flügel haben nicht ihresgleichen. Sein etwas boshaftes und zweideutiges Lächeln ist das einzige, was wir heute mit einem Schein von Recht dem Künstler

zum Vorwurf machen könnten, wenn nicht ein unvergänglicher Hauch von Idealität über dem ganzen Werke läge.

Denn der Naturalismus der Darstellung hat seine Grenzen. Nicht nur in der Gestaltung der Wolken, die eher wie rohe Felsblöcke aussehen und sicher nicht «nach dem Qualm von brennendem feuchtem Maisstroh» modelliert sind[197]. Auch die Gewandung ist durchaus ideal. Nirgends ist das berninische Gewandungsprinzip konsequenter und großartiger durchgeführt als in dieser Gruppe, wo eben der stärkste Affekt dargestellt ist. Der berauschende Eindruck von Sinnlichkeit beruht großenteils auf diesem Faktor; das Ordenskleid der Heiligen hätte, wenn es in naturgetreuer Weise wiedergegeben wäre, einen derartigen Gegensatz zu der leidenschaftlichen Bewegung der figürlichen Teile gebildet und das Bewegungsmotiv der Figur Teresas so sehr verhüllt, daß trotz allen Pathos der Meister nie eine wirkliche Erregung erzielt hätte, worauf es ihm vor allem ankam. Auch das vorhandene Gewand steht in einem gewissen Gegensatz zu dem Bewegungsmotiv des Körpers, oder es ist vielmehr unabhängig von diesem bewegt; aber es läßt dieses letztere wenigstens erraten und unterstützt in der Wirkung seine Leidenschaftlichkeit. Das Kleid des Seraphs, der so viel wie möglich entblößt ist, ist viel ruhiger, die Falten in dem dünnen Gewebe sind viel weniger tief.

Die Idealität wird noch erhöht durch das Malerische des Werkes. Denn die hl. Teresa ist zweifellos dasjenige Werk Berninis, bei dessen Komposition und Aufstellung die «malerischen» Absichten am rücksichtslosesten zum Ausdrucke gelangen.

Die Gruppe steht in einer jener schon erwähnten scheinbaren Rundkapellen, in der die Lichtführung auf das genaueste geregelt ist. Aus dem Halbdunkel der Aedicula ragt nur die Marmorgruppe in einem Lichtstrom heraus. Sie scheint nicht zu stehen, sondern in einem traumhaft visionären Dämmerschein zu schweben. Emile Zola hat in seinem «Rome» den Eindruck dieser magischen Beleuchtung literarisch verwertet. Der vorzüglich charakterisierte Aesthet Narcisse, der in der Sixtina nur die Fresken des Quattrocento bewundert, geht jeden Tag nach Santa Maria della Vittoria, um die hl. Teresa zu sehen. Einmal liebt er sie am frühen Morgen, unter blassen Frühlicht, das sie in Weiß hüllt, dann am Nachmittag mit der ganzen glühenden Leidenschaft des Märtyrerblutes, und in den schrägen Strahlen der untergehenden Sonne, deren Flamme sie zu durchrieseln scheint[198].

Die Wirkung dieser Beleuchtung wird noch verstärkt durch die Politur, die das Inkarnat und die Draperie überzieht. In feinster Abstufung sind die Unterschiede zwischen der jugendlichen Haut des Engels und der vollerblühten weiblichen Teresas und zwischen den beiden Gewändern gegeben.

Hinter den beiden Gestalten blitzt ein Regen goldener Strahlen auf, die infolge der raffinierten Beleuchtungsanlage in der Luft zu schweben und das geheimnisvolle Licht zu spenden scheinen.

Der Aufbau der Gruppe ist durchaus nach malerischen Prinzipien angeordnet. Die Diagonale, in deren Betonung Strzygowski das eigentliche Merkmal des Malerischen und des Barockstils sieht, ist die Richtungsachse. Von rechts oben nach links unten folgt sie der Gestalt der Heiligen und ist durch besonders tiefe Falten der Draperie betont. Von links oben nach rechts unten, ist eine allerdings etwas weniger deutliche Diagonale festzustellen, die von dem rechten Flügel des Seraphs über dessen linken Arm zu dem tiefen Schatten unter dem Busen Teresas geht. Es entsteht so ein hineingelegtes Andreaskreuz, dessen Balken sich an dem wichtigsten Punkte der Gruppe schneiden, nämlich dort, wo die Hand des Engels die Brust der Heiligen berührt[199].

Bernini erhöhte aber noch den idealen Wert seines Werkes, die mystische Stimmung seiner Aedicula, indem er die Kapelle Cornaro, über deren Altar sie schwebt, durch reiche Vergoldung und plastischen Schmuck mit sorgsam ausgewählten polychromen Steinen in einen wirkungsvollen Gegensatz zu der Ruhe des weißen Marmors stellte. Der ganze figürliche Schmuck, der nach Berninis Angaben von Schülern ausgeführt wurde, steht in direkter Beziehung zu der Hauptgruppe und lenkt den Beschauer immer wieder auf das Wunder der Vision, das sich überm Altar ereignet.

Vom Standpunkt einer kulturellen Auffassung der Kunst ausgehend, wird man dem Urteil des Meisters folgen und die Gruppe der hl. Teresa für sein bestes Werk erklären dürfen. Sie ist für das siebzehnte Jahrhundert in ähnlicher Weise charakteristisch wie der Colleoni für das Quattrocento. —

Die hier vertretene Ansicht über den Ursprung der Gruppe ist kürzlich von Schmerber bestritten worden, der sie aus der «grazia» erklären will. Er sagt: «Vor diesem Werk, welches ein Ideal der Kunst jener Tage verkörpert, vor der raffinierten Linienführung dieser Gruppe, die aus einer zitternden Materie und nicht aus Stein entstanden zu sein scheint, dachte man an die mystische Bewegung, die

damals die katholische Welt erfüllte. Es mag ja sein, daß diese nicht spurlos an dem Schaffen der Künstler jener Tage vorüberging, speziell im Inhaltlichen, aber bei der Formengebung dünkt es uns weit naheliegender, an das Walten der «grazia» zu denken»[200]. —

Man kann gewiß zugeben, daß auch die grazia, für die leider auch Schmerber keine Definition zu geben weiß, bei dem Schaffen Berninis von Bedeutung war. Aber bei der Fülle von Tatsachen, die gerade bei der Gruppe Teresas einen unmittelbaren Einfluß der katholischen Literatur beweisen, hat man nicht nötig, andere als die nächstliegenden Faktoren zu suchen, die auf die Formengebung des Meisters eingewirkt haben. Bei der Teresa deckt sich, wie wir gesehen haben, Form und Inhalt vollständig. Das erklärt auch den außerordentlichen Beifall, den das Werk zu einer Zeit fand, die auf das Inhaltliche so großes Gewicht legte. —

Das Thema der Ekstase hat der Meister noch mehrmals aufgenommen.

1648 schuf Bernini eine Gruppe der hl. Francesca Romana mit einem Engel für die Kirche der Heiligen auf dem Forum. Das Werk ist leider nicht mehr vorhanden; es dürfte sich in der Auffassung an S. Teresa angeschlossen haben. Das Relief, das heute in dieser Kirche als Berninis Arbeit gezeigt wird, ist so konventionell in der Auffassung und roh in der Form, daß jeder Gedanke an des Meisters Autorschaft ausgeschlossen werden muß. Ein Blick auf die plumpen Hände der Heiligen genügt, um selbst die Annahme abzuweisen, daß Berninis Schüler bei diesem Werke mitgearbeitet hätten.

In der zweiten Lebenshälfte Berninis nimmt die Zahl der Werke mit ekstatischem Charakter zu. Die Frömmigkeit, der er sich mehr und mehr ergab, gewann offenbar einen stärkern unmittelbaren Einfluß auf seine Kunst. Unter den Affekten, die seine Statuen beleben, nimmt nunmehr der religiöse eine wichtige Stelle ein. Die vier Kirchenlehrer, die die Cattedra Petri tragen, gehören auch hierher: der Sturm der Leidenschaft, der in diesen gewaltigen Leibern wühlt, entspringt einer religiösen Erschütterung aus Ehrfurcht vor der Reliquie. Die Engelfiguren der Engelsbrücke und in S. Andrea delle Fratte sind mit so inbrünstig zärtlicher Liebe und so intensivem Schmerz mit den ihnen zugewiesenen Marterinstrumenten beschäftigt, daß man sie mit Recht zu den Darstellungen der ekstatischen Zustände rechnen könnte.

In ähnlicher Weise beherrscht die innere, religiösen Motiven entspringende Gemütsbewegung die ganze Figur an den zwei Statuen im

Dom von Siena, die Alexander VII. 1658 dorthin stiftete. Der hl. Hieronymus ist geschlossenen Auges über das Kruzifix gebeugt, das er an seine Brust drückt. Den Kopf des Heilands hat er an seine Wangen gedrückt. Magdalena steht mit dem einen Fuß auf ihrem Salbgefäß und blickt unverwandt zum Himmel, den Kopf auf die gefalteten Hände stützend und den Mund leicht geöffnet. In beiden Statuen ist die Draperie nach dem berninischen Gewandungsprinzip behandelt und verbindet sich mit dem in trefflichem Naturalismus durchgeführten Figürlichen, zu einer malerischen Wirkung.

Auch für seine Familienkapelle in S. Maria del Popolo wollte Alexander VII. zwei Statuen von Bernini haben, um den plastischen Schmuck zu vervollständigen. So entstanden die Propheten Daniel (1656) und Habakuk (1657). Daniel hat sich auf ein Knie niedergelassen; die gefalteten Hände hoch emporhaltend, betet er mit inbrünstigem Blicke zum Himmel. Das Gewand bedeckt hier nur einen Teil des Körpers und ist ganz nach den malerischen Prinzipien des Künstlers gearbeitet. Die Gruppe Habakuks mit dem Engel, der ihm eine Botschaft bringt, ist für die enge Nische zu lebendig; der Prophet hat sich in unschöner Stellung auf einem Felsblock niedergelassen, und nur der Seraph, der ihn am Haupthaar ergreift, ein lieblicher Bruder des Engels aus der Teresagruppe, kann den Vergleich mit dem berühmteren Werke aushalten. Immerhin ist auch hier durch die vorzügliche Darstellung des halboffenen Mundes mit den weitgeöffneten Augen der Eindruck der umittelbaren Erschütterung bei der engelischen Berührung erzielt.

Die volle Wirkung seines Hauptwerkes aber sollte Bernini nur noch ein einziges Mal erreichen, in der Statue der sel. Ludovica Albertona (1675; San Francesco a Ripa in Rom).

Noch einmal wollte hier Bernini die Ekstase, die höchste Erregung des religiösen Gefühlslebens, wiedergeben. Aber er wählte nicht mehr den Moment einer Vision, sondern jenen des Sterbens. Wieder ist es eine physiologische Grundlage, auf der sich der psychische Vorgang aufbaut. Da die Selige allein ist und kein jugendlicher Engel ihr erscheint, so ist auch von vorneherein jede Idee der Lüsternheit ausgeschlossen. Daher dürfte die Statue gegenüber der modernen Kritik besser bestehen (und vielleicht wirklich dem Empfinden einiger näher liegen) als die Gruppe der hl. Teresa. Jakob Burckhardt zählt die sel. Albertona zu den besten Werken Berninis, obwohl es schwer hält zu glauben, daß er sie wirklich gesehen hat; denn er schreibt, es sei nicht mehr das Leiden, sondern der ruhige

Augenblick des Todes dargestellt. In Wirklichkeit braust der Wind der Leidenschaft auch noch in dieser Seligen, deren halboffene, in die Höhe blickende Augen die Seligkeit des Paradieses schauen und deren Mund eben den letzten Seufzer ausstößt. Ihr Haupt ruht auf einem reich gearbeiteten Kissen und ihr schlanker Leib auf einer Art von Bahre, die sich über einer Draperie aus farbigem Marmor erhebt. Das linke Bein der Seligen ist vor Schmerz oder im Krampfe an den Leib gezogen, ihre beiden Hände preßt sie an die Brust, als fühlte sie, wie ihr der Atem ausgeht. Die psychische Erregung wird auch hier wieder im Gewande expliziert, das sich über dem Haupt, den Händen und Füßen, vor allem aber über dem Schoße der Heiligen in wilden Falten krümmt und windet. Die Proportionen sind schon alle überschlank geworden, während am Körper infolge der vielen Unterbrechungen durch die Draperie dies weniger bemerkbar ist, sind besonders die Finger ganz unnatürlich lang und dünn geworden. — Die Ausführung der Statue ist bis ins kleinste mit peinlicher Sorgfalt durchgeführt. Der Kopf der Seligen mit dem so überaus rührenden Ausdruck der brechenden Augen gehört zu den schönsten Werken des Meisters. Auch bei dieser Statue sind die Nebenmittel, die Bernini zur Erreichung eines höchsten Effektes anwandte, gebraucht. Die Politur ist mit dem größten Raffinement durchgeführt. Die Lichtführung ist auch hier bestimmt geregelt, allerdings nicht mehr durch eine jener scheinbaren Rundkapellen, sondern dadurch, daß die Figur in einer sehr tiefen Nische am Ende einer Kapelle angebracht ist und ihre Beleuchtung durch ein von der Kapelle aus unsichtbares Fenster erhält. Während der Beschauer im Halbdunkel weilt, umfließt das volle Licht die liegende Gestalt der Sterbenden.

Die Statue ist das letzte plastische Werk, das wir von Bernini haben, da der vier Jahre später entstandene segnende Christus verschollen ist. Sie wiederholt gleichsam noch einmal alle seine Prinzipien, die sich, wie wir gesehen haben, aus den wechselnden und durcheinander fließenden Strömungen der katholischen Gegenreformation gebildet hatten. —

VI.

SCHLUSS.

ALS Bernini starb, hatte er Kohorten von Statuen seiner eigenen Hand und Legionen von solchen, die von seinen Schülern nach seinem Entwurf und unter seiner Leitung gearbeitet wurden, über die ganze katholische Welt geschickt und sich damit die Bewunderung aller erobert. SINGULARIS IN SINGULIS, IN OMNIBUS UNICUS, so stand auf einer Medaille, die Ludwig XIV. 1674 zu Ehren des Meisters in Paris prägen ließ[201]. In der Tat, ein schöneres Lob konnte ihm nicht erteilt werden, als daß er in jeder neuen Aufgabe ein Einziger, ein Neuer gewesen war, und daß dabei doch durch sein ganzes Werk der gewaltige Hauch seiner Persönlichkeit ging. Den päpstlichen Hof hatte er zu seiner eigentlichen Domäne gemacht; zwei Menschenalter regierte er als fast unbeschränkter «Sovrano dell'arte» die künstlerischen Geschicke Roms. Mit Päpsten war er befreundet, mit Kardinälen verkehrte er wie mit seinesgleichen. Aber die Verehrung der Welt, gegenüber dem Künstler, war nicht auf die Urbs beschränkt. Die katholischen Fürsten von Spanien und Frankreich bewarben sich um seine Gunst und mehr als einmal versuchten Richelieu und später Ludwig XIV., ihn zum dauernden Aufenthalt in Paris zu bewegen. Selbst der protestantische König von England, Karl I., schätzte sich glücklich, daß er von Bernini eine Porträtbüste seiner Person erhalten konnte. Berninis Stellung war die eines Fürsten. Dem Ansehen, das er bei den Großen genoß, entsprach die Verehrung, die ihm die Künstler, trotz einzelner persönlicher Feindschaften, entgegenbrachten. Burckhardt sagt, daß nur Bernini an persönlicher Machtstellung, an weiter Herrschaft über die Kunst im siebzehnten Jahrhundert mit Rubens verglichen werden könne[202].

Diese Herrschaft beruhte auf der unbedingten Originalität Berninis, der den Ideen seiner Zeit als erster den rechten Ausdruck zu geben verstand. Freilich lag vieles in der Luft. Den Naturalismus hatte die Malerei schon durchgemacht; in einem glücklichen Momente, halb aus Zufall, schuf durch ihn Stefano Maderno auch in der Plastik ein Meisterwerk. Aber bewußt und folgerichtig ergriff erst Bernini dieses Problem und wußte seine naturalistisch gebildeten Statuen durch die affektvolle Belebung, durch den großen pathetischen Schwung erst so zum Ausdruck der Zeitideen zu verwenden, daß er die Plastik umgestaltete und aus der manieristischen Erstarrung befreite, aus der sie Madernos vereinzelter naturalistischer Versuch hatte herausführen können.

Die Erfindungsgabe Berninis konnte sich aber nur in den Aufgaben, die zum ersten Male an einen Künstler gestellt wurden, auf glänzende Weise betätigen. Wo er durch kirchliche und künstlerische Traditionen beengt wurde, wagte er nicht, die Fesseln zu sprengen. Die beiden Kruzifixe, die sich in Madrid befinden, waren leider auch in Abbildungen nicht zugänglich; der Umstand aber, daß schon die zeitgenössischen Biographen diese Werke nur ganz kurz erwähnen, scheint darauf hinzudeuten, daß sie nicht von dem konventionellen Schema wesentlich abwichen. Auch die Madonna, die sich im Museum von Modena befindet[203], geht in keiner Weise über die damals in der Malerei beliebte Auffassungsweise hinaus. Der Christus auf dem großen Relief «Pasce Oves meas» in St. Peter (1656) ist sogar derart konventionell, daß er von Fraschetti, wohl mit Recht, als Werk des Meisters angezweifelt wird. Zum mindesten wird die sehr rohe Ausführung von Schülerhand herrühren; und wenn die Figur wirklich auf einen Entwurf Berninis zurückgeht, so dürfte dieser von dem ausführenden Künstler stark verändert und entstellt worden sein.

Trotz dieser Einschränkungen war aber die Fülle der neuen Ideen, die Bernini anregte, so reich, daß sie unwiderstehlich alles mit sich riß.

Schon die zeitgenössischen Schriftsteller teilen die römische Künstlerschule nach ihrer Stellung zu Bernini in zwei Richtungen. Die weitaus größere war ihm blindlings untertan; die andere vereinigte in sich Künstler, die aus ehrlichen Gründen sich von seinem Stile abgestoßen fühlen mochten, wie Andrea Sacchi und Salvator Rosa, und solche, die sich aus irgend welchen äußerlichen Gründen mit Bernini überwarfen.

Für die Abmessung des Einflusses, den Berninis Stilprinzipien erlangten, ist die ihm feindliche Schule ungleich wichtiger. Hier sehen wir, daß trotz der Feindschaft, trotz des bewußten Strebens, etwas anderes zu schaffen als der übermächtige Meister, die Künstler unbedingt immer wieder seinem faszinierenden Einflusse erlagen. An die Spitze der Gegnerschaft Berninis pflegt man gewöhnlich Francesco Borromini zu stellen (geb. in Bissone bei Como, 1599—1667). Er kam in frühem Alter nach Rom und wurde von Bernini bei mehreren Arbeiten herangezogen; doch bald verfeindeteu sich die beiden Männer wegen finanzieller Meinungsverschiedenheiten und Borromini übertrug nun den Haß, den er gegen Bernini gefaßt hatte, auch auf die künstlerischen Verhältnisse. Dennoch zeigte er sich von seinem Gegner abhängig; die ganze kapriziös phantastische Architektur, die eine eigene «freie» Richtung innerhalb des Barockstils begründete und später einem Jakob Burckhardt Ausdrücke wie «Fieberphantasieen der Architektur», «Fratzengebilde» und «Wahnsinn» entlockte[204], geht im Grunde auf die dekorativ gedachte Behandlung der Architekturteile am Baldachin zurück. Später entwickelte Borromini freilich einige Bauideen, die wiederum auf Bernini zurückwirken konnten, aber in der plastisch dekorativen Behandlung blieb er stets von seinem ersten Meister abhängig. So setzte er ganz in der Art Berninis dekorative Elemente (Schwerter) vor die architektonische Gliederung, am Gesims der Chorapsis von S. Giovanni dei Fiorentini in Rom. Endlich sah er ein, daß sein Kampf gegen den Mächtigern aussichtslos sei; aus Verzweiflung und Wut erstach er sich selber[205]. —

Unter den Plastikern war nur ein einziger, der bewußt und folgerichtig andere Bahnen als Bernini zu wandeln suchte. Alessandro Algardi war in Bologna geboren und von den Caracci nach Rom gebracht worden. In ihrer Schule lernte er seine Kunst, und diese Herkunft aus der Malerei haftete seinen Werken noch lange an. Die kleinen Flachreliefs, durch die er sich zuerst einen Namen machte, sind durchaus nach den Kompositionsprinzipien der damaligen Malerei aufgebaut und auch sein vielbewundertes Hauptwerk, das riesige Relief der Flucht Attilas in St. Peter, ist nichts anderes, als ein in Marmor übertragenes bolognesisches Bild, mit der Landschaft und den oben schwebenden Engeln und Apostelgestalten. Als Innocenz X. den Thron bestieg und alle Anhänger seines Vorgängers Urban VIII. befehdete, da suchte er auch einen Ersatz für den Bildhauer des päpstlichen Hofes, Bernini. Er wandte seine Aufmerksamkeit auf

Algardi, der durch diese plötzliche Begünstigung zu einem amtlichen Nebenbuhler Berninis wurde. Aber den neuen Aufgaben war er nicht völlig gewachsen. Solange es sich um Porträtbüsten handelte, ahmte er nach Möglichkeit die naturalistische Technik Berninis nach. Auch erkannte er durchaus, wie notwendig nach den damaligen künstlerischen Anschauungen das dramatische Moment war und schuf z. B. für Bologna (S. Michele in Bosco) eine Erzgruppe des Erzengels Michael, wie er den Teufel vertreibt und für die Kirche der Barabiten in derselben Stadt eine Enthauptung des hl. Paulus, bei der sorglich der spannende Augenblick gewählt war, wo der Henker sein Schwert erhebt [206]. Aber Algardi erreichte keineswegs die künstlerische Höhe Berninis und selbst Passeri, der ihn mit großem Wohlwollen behandelt, rühmt in erster Linie seine kleinen Bronzen. Noch heute können wir feststellen, daß Algardi nur da zureichend erscheint, wo er sich durchaus an Berninis Vorbilder hielt, wie in der Papststatue Innocenz X. im Kapitol. Als er den Auftrag erhielt, für Leo XI. ein Grabmal in St. Peter zu errichten, dachte er offenbar schon durch die Wahl von weißem Marmor sich gegen Berninis polychrome Werke einen eigenen Stil zu schaffen. Aber der ganze Aufbau hängt doch völlig vom Urbangrabe ab; die beiden Allegorien treten ebenso über die architektonischen Glieder heraus und der Papst sitzt in ganz ähnlicher Haltung über dem Sarkophag. Ein kleines Flachrelief, das zwei Szenen aus den Verhandlungen des Kardinals Medici mit Heinrich IV. von Frankreich darstellt, zeigt dann auf einmal in erstaunlicher Weise den Künstler in seinem wahren Element.

Wie wenig strenge selbst Algardi es mit seiner Gegnerschaft zu Bernini nahm, zeigt auch die Tatsache, daß er einen Schüler seines Gegners, Francesco Baratta, als Gehilfen annahm [207].

Eine durchaus vermittelnde Stellung zwischen den beiden Schulen nahmen auch andere Künstler ein, die aus der Werkstätte Berninis hervorgingen, sich aber mit dem Meister aus äußerlichen Gründen verfeindeten und nun meinten, ihm auch künstlerisch entgegentreten zu müssen. Francesco Mocchi aus Florenz (1580—1640) und Andrea Bolgi aus Carrara waren in den Anfängen ihrer Entwickelung mit Bernini sehr befreundet; ihre Werke zeigen sie durchaus als von ihm abhängig.

Von den vielen Bildhauern, die ihr ganzes Leben lang als Schüler Berninis oder Mitarbeiter seiner Werkstatt genannt werden, ist hier Giorgetti schon erwähnt worden. Domenico Bernini erwähnt noch eine Reihe anderer, die zusammen freilich mehr in die

Breite gearbeitet haben als in künstlerische Höhen und Tiefen: Giacomo Antonio Fancelli, (1619—1671), Giovanni Antonio Mari, Paolo Naldini (1614—1684), Lorenzo Morelli (1608—1690), Antonio Raggi (1614—1686). Mancher gab sich damals auch als Schüler Berninis aus, um einen Strahl der Glorie des Meisters auf sich zu lenken[208].

Eine ganz besondere Bedeutung für die Ausbreitung des berninischen Stils auch außerhalb Roms gewannen diejenigen Schüler, die aus fremden Ländern nach der ewigen Stadt kamen und später wieder in ihre Heimat zurückkehrten. Wir wissen von einem Lothringer, Claudio Porissimi, der als Berninischüler sich in seiner Heimat hohes Lob erwarb und ein anderer, François du Quesnoy, zählt zweifellos zu den ersten Bildhauern seines Jahrhunderts. Seine Abhängigkeit von Berninis Stil ist unbezweifelt. In der riesigen Statue des hl. Andreas in St. Peter hat er die kompositionellen Grundsätze des Meisters in durchaus persönlicher Weise zu entwickeln verstanden; später erwarb er sich besondern Ruhm durch seine reizenden Puttengestalten, von denen er seine ersten am Baldachin, an den ehernen Säulen, modelliert hatte[209].

Wenn diese beiden den Stil der römischen Schule nach Frankreich und dem Norden brachten, so wurde Giuliano Finelli (1602—1657) der Vermittler nach Spanien. Im Jahre 1622 kam er als Einleger und Steinmetz aus Neapel nach Rom, wurde von Pietro Bernini aufgenommen und half nun jahrelang dem jungen Gianlorenzo bei allen Werken, so daß er sich seine Technik und seine künstlerische Auffassung völlig zu eigen machte. Bei der Vergebung der Arbeiten am Baldachin kam es zu einem Konflikt und Finelli begab sich nach Neapel, wo er für den Vizekönig eine große Reihe von Werken schuf. Manches ging nach Spanien, so auch zwölf vergoldete Löwen, und gewiß haben diese Werke auf die Entwickelung der dortigen Plastik Einfluß gehabt. —

Als Bernini alt geworden war, verstummte jeder Streit um ihn: er war der unbezweifelte Herr und Fürst der Kunst. Selbst die Schüler Algardis gaben ihre malerischen Sondergedanken auf und richteten sich immer mehr nach dem Vorbild Berninis. So sehen wir z. B., daß Ercole Ferrata auf dem Grabmal des Kardinals Johann Walter Slusius (gest. 1687) in der Annenkapelle in Santa Maria dell' Anima rein äußerlich die fensterähnliche Umrahmung der Büste Fonsecas nachahmt[210]. Diese deutsche Nationalkirche ist ein wahres Museum solcher spätberninesken Künsteleien. In der Annen-

kapelle ist die ganze Dekoration nach derjenigen der Cappella Chigi im Dom zu Siena, die Bernini 1658 erbaut hatte, gebildet. Eine merkwürdige Verwendung des Schädels zeigt das Grab Lukas Holstes, eines Bibliothekars der Vatikana (gest. 1661). Die Inschrift dieses Grabmals ist auf einer Draperie angebracht, deren beide Enden sich wie Turbane um zwei Schädel winden. — Die Anschaulichkeit des Skeletts hat der Architekt Johann Baptist Gislenus (gest. 1670) in seinem eigenen Grabmal (in Santa Maria del Popolo) auf die Höhe der Darstellung eines Wachsfigurenkabinetts gebracht. Unmittelbar über dem Fußboden ist eine Nische in die Wand eingelassen und mit einem starken Gitter verschlossen. Dahinter befindet sich ein von den Hüften an dargestelltes Skelett in betender Haltung. Die Knochen sind aus gelbem, das umhüllende Linnen aus weißem Marmor gebildet. — Gelegentlich werden sogar zwei Werke Berninis in einer einzigen Arbeit nachgeahmt. In Santa Maria sopra Minerva fliegt am Grabmal Vizzanio (gest. 1661) oben ein geflügeltes Skelett, das ein Medaillon hält (vergl. Grab Valtrini von Bernini); darunter ist an einer Cartouche eine getreue Nachbildung einer Meduse Berninis (kapitolinisches Museum) angebracht. Auf dem Hochaltar von S. Maria in Campitelli steht eine «Glorie» aus vergoldeter Bronze, in der aus einer verkleinerten Nachbildung des Engelsturzes der Kattedra eine Kopie des Baldachins heraustritt, der hier zur Aufnahme der Hostie eingerichtet ist. —

Gegen Ende des Jahrhunderts sehen wir im ganzen römischen Barock die eine Richtung, deren Hauptzüge wir an den Werken Berninis zu analysieren gesucht haben. Unter den Händen ungeschickter Schüler und Nachahmer entartete mancher Gedanke zu toller Verzerrung, aber noch auf hundert Jahre hinaus hatte Bernini der römischen Skulptur einen Stil geschaffen.

In Rom, dem Zentrum der katholischen Aktion, wohnend, vermochte Bernini die feinsten Regungen des ungeheuren Organismus der Kirche zu fühlen, in dessen Dienst er vornehmlich seine Kunst gestellt hatte. Er verklärte und verewigte die neuen Ideen mit seiner Kunst, und dafür drangen seine Prinzipien mit der werbenden Kraft der religiösen Ideen selber über die ganze katholische Welt, im Dienst und in der Obhut der Jesuiten.

ANMERKUNGEN.

[1] Adolfo Venturi: Bernini. Erschienen im «Pan» V. Jahrgang 1899, 1. Heft, S. 57 ff.

[2] Ueber die Geschichte dieser Epoche vgl.: Ranke: Die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat im XVI. und XVII. Jahrhundert. 3 Bde. Berlin 1834. — Franz Xaver Kraus: Lehrbuch der Kirchengeschichte für Studierende, 4. Auflage, Trier 1896.

Für die Kulturgeschichte wurden hauptsächlich folgende Werke benutzt: De l'influence du Concile de Trente sur la litérature et les Beaux-arts chez les peuples catholiques. Essai d'introduction à l'histoire littéraire du siècle de Louis XIV. Par Charles Dejob Docteur ès lettres. Paris 1884. — (Leti Gregorio) Il Nipotismo di Roma, ovvero Relazione Delle ragioni che muovono i Pontefici, all'aggrandimento de' nipoti. Del bene, e male che hanno portato alla Chiesa doppo Sisto IV. sino al presente. II Vol. (Amsterdam) MDCLXVII. (Editio Elzeviriana). — Grimm, Hermann, Leben Michelangelos. 11. Auflage. Berlin und Stuttgart 1904. — Ricci, Corrado, Vita Barocca, Milano 1904.

[3] Friedrich Nietzsche, Menschliches Allzumenschliches. 2. Band, 1. Abteilung. Aphor. 144. «Vom Barockstile».

[4] Josef Strzygowski, Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio. Straßburg 1898.

[5] Jakob Burckhardt, Der Cicerone. 2. Teil, S. 177 u. 882.

[6] Cornelius Gurlit, Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart 1887. S. 52 ff.

[7] Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock. München 1888. S. 3. — (2. Aufl., S. 3.)

[8] Op. cit. S. 174.

[9] Vgl. über Malerei und Architektur Ranke, op. cit. Bd. 1, S. 492 ff., über Musik ebenda S. 496 ff.

[10] August Schmarsow, Barock und Rokoko. Leipzig 1897. S. 181.

[11] Passeri Giambattista, Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673. — Roma 1772. 40.

Discorso preliminare dell'editore, pag. XI.

«E necessario prevenirti, che l'autore non era niente amico del Bernino contra cui s'era formata qui in Roma una terribil congiura parte a cagione dell'-invidia, e parte per le sue maniere troppo pre potenti e severe. Non ti maravigliar dunque se il Passeri non ha lasciati sfuggir' occasione di mordere acremente la sua morale, o la sua poca sincerità, benchè non manchi egli di rendergli giustizia quando si tratta dell'arte.»

[12] Vgl.: Hettner, Hermann, Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert. 2. Buch: Das Zeitalter Friedrichs des Großen. S. 386.

[13] Vgl. Milizia, Francesco, Memorie degli Architetti antichi e moderni. Quarta Edizione, accresciuta e corretta, dallo stesso autore. — Bassano 1785, und Guattani, Gius. Antonio. Roma descritta ed illustrata dall'Abbate Giuseppe Guattani Romano, in questa seconda edizione corretta ed accresciuta. Roma 1805.

Milizia spricht von «delirio» und sagt: «E superfluo replicare l'assurdità di quelle colonne torte» (pag. 171).

[14] Für die biographischen Daten sind vor allem wichtig: Filippo Baldinucci: Vita del Cavaliere Giovanni Lorenzo Bernino, und Stanislao Fraschetti, Il Bernini. La sua vita la sua opera, il suo Tempo. Con prefazione di Adolfo Venturi. Milano 1900.

Von Baldinuccis Werk, das kurz nach dem Tode des Meisters erschien, konnte ich den in Mailand 1812 publizierten Nachdruck benützen. Die Angaben über Daten aus dem Leben, biographische Einzelheiten, Datierung der Werke usw. sind im folgenden, wenn nichts anderes bemerkt ist, dem Werke Fraschettis entnommen, das auf eingehendem Quellenstudium beruht. Leider hat der Verfasser, ein Schüler Venturis, die stilistischen und kulturhistorischen Zusammenhänge und die Grundlagen der Kunst Berninis nicht gründlich geprüft und sich mehr auf die genaue Feststellung des geschichtlichen Tatbestandes und der erhaltenen Werke des Meisters beschränkt.

[15] Diego Angeli, Le Chiese di Roma. Roma 1903. — Prefazione, pag. V. «Perchè il secolo che ha dato al mondo la grande arte di Gian Lorenzo Bernini, merita bene una riabilitazione: la moda e — conveniamone pure — lo spirito anglo-sassone dei seguaci di Ruskin, hanno gettato una immeritata ignominia su questo periodo dell'arte che fu tanto più vitale in quanto che sintettizò tutto un mondo e tutta una civiltà. Lo studio amoroso delle chiese romane, fatto senza preconcetto e con animo sincero, concorrerà a questa riabilitazione e io sarò lieto se — per una minima parte — avrò contribuito a simile risultato.»

[16] Gio. Baglione, Romano. Le Vite de Pittori Scultori, Architetti ed Intagliatori, Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII. nel 1642. Napoli MDCCXXXIII. — Ueber Pietro Bernini vgl. pag. 193 ss.

[17] Ueber den Kardinal Bellarmin vgl. Ranke, op. cit. Bd. 1, S. 503, Bd. 2, S. 182 ff.; Döllinger und Reusch, Die Selbstbiographie des Kardinals Bellarmin, Bonn 1887. — Bellarmin starb am 17. Sept. 1621. Schon 1627 wurde der Seligsprechungsprozeß eingeleitet, der aber bis heute zu keinem Resultate geführt hat. Seither wird Bellarmin als «venerabilis servus Dei» bezeichnet.

[18] Baldinucci, op. cit. pag. 87.

[19] Ueber die «sfregiata», durch die der junge Künstler seine Geliebte Costanza Buonarelli in echt neapolitanischer Weise verunstaltete, als sie ihm untreu wurde, vgl. Fraschetti, op. cit. pag. 48 s.

[20] Op. cit. pag. 121 s.

[21] Op. cit. pag. 242: «Quel dragone custode vigilante degli Ort Esperidi premeva che altri non rapisse i pomi d'oro delle grazie Pontificie, e vomitava da per tutto veleno, e sempre seminava spine pungentissime di avversioni per quel sentiero che conduceva al possesso degli alti favori.

[22] Op. cit. pag. 183. «Buon Cristiano, portato alle elemosine». Ueber Bernini vgl. Milizia, op. cit. pag. 169 ss.

[23] Ueber Molinos und seinen Prozeß vgl. Heinrich Reusch, Der Index der verbotenen Bücher. Bonn 1885. 2. Band, I. Abteilung, S. 610 bis 618. (Der Quietismus.)

[24] Taine, Hippolyte, Reise in Italien. 1. Band. Deutsch von Ernst Hardt. Leipzig 1904. Pag. 261; «Der Kommentar zu einer derartigen Gruppe (S. Teresa) liegt in den zeitgenössischen mystischen Abhandlungen, in jenem berühmten Führer von Molinos . . .».

[25] Op. cit. pag. 177.

[26] Von der «Guida» lag mir nur eine lateinische Uebersetzung vor, unter dem Titel: D. Michaelis de Molinos, Sacerdotis, Manuductio Spiritualis, extricans Animam, eamque per viam interiorem ad acquirendam contemplationis perfectionem, ac divitem pacis interioris thesaurum deducens, una cum Tractatu ejusdem de Quotidiana Communione, fideliter et Stylo Mysticorum conformiter in linguam latinam translata a M. Aug. Hermanno Franckio. Liber in quo praecipua Eorum, qui vulgo Quietistae vocantur, Dogmata declarantur. Lipsiae, MDCLXXXVII.

[27] Dr. B. Erdmannsdörffer, Deutsche Geschichte vom Westphälischen Frieden bis zum Regierungsantritt Friedrichs des Großen. Berlin 1892. — Bd. I, S. 500 ff.

[28] Baldinucci, op. cit. pag. 122: «Si profondava talora nel pensiero, e nel discorso d'un' altissima stima e concetto, che egli ebbe sempre dell'efficacia del Sangue di Cristo Redentore, nel quale (come era solito dire) sperava di affogare i suoi peccati».

[29] Molinos, op. cit. Lib. I, Cap. XVI, pag. 117. « . . . animamque, antequàm idonea fiat, quae intret in praesentiam divinitatis seque cum ipsa uniat, lavari debere pretioso redemptoris sanguine . . .»

[30] Artur Weese, Renaissanceprobleme. Bern 1906. S. 71.

[31] «I pensier miei, già de' miei danni lieti,
Che fian hor, s' à due Morti m'avvicino;
L'una m'è certa, a l'altra mi minaccia?
Nè pinger nè scolpir fia più che queti
L'Anima, volta à quell'Amor Divino
Ch'aperse à prender noi in Croce le braccia.»

[32] Baldinucci, Vite IV, pag. 489. Mitgeteilt bei Schmerber, Dr. Hugo, Betrachtungen über die italienische Malerei im XVII. Jahrhundert. Straßburg 1906 (S. 63).

[33] Baldinucci, op. cit. pag. 122 «Disegno di sua mano, e poi fecesi stampare un'immagine di Cristo Crocefisso, dalle cui mani e piedi sgorgano rivi di sangue, che formano quasi un mare, e la gran Regina del Cielo, che lo sta offerendo all'eterno Padre. Questa pia meditazione fecesi anche dipignere in una gran tela, la quale volle sempre tenere in faccia al suo letto in vita, e in morte. — Abbildung der Geschichte des Blutes Christi bei Fraschetti, op. cit. pag. 420».

[34] Op. cit. pag. 123. «Prego egli instantemente quel porporato, che per sua parte supplicasse la Maestà della Regina a fare un'atto d'amor di Dio per se stesso. Stimando (come egli diceva) che quella gran Signora avesse un linguaggio particolare von Dio da esser ben intesa, mentre Iddio avea con lei usato un linguaggio che essa sola era stata capace d'intenderlo.»

[35] Op. cit. pag. 124. «L'interrogò il suo confessore sopra lo stato di quiete, e se egli si sentiva scrupoli; rispose, padre mio, io ho da render conto ad un Signore, che per sua sola bontà non la guarda in mezzi bajocchi.»

[36] Am Palazzo Bernini in der Via della Mercede ist 1898 folgende (bei Fraschetti pag. 432 unrichtig wiedergegebene) Inschrift errichtet worden:

Qui
Visse e morì
Gianlorenzo Bernini
Sovrano dell'Arte
Al quale si chinarono
riverenti
Papi, Principi, Popoli.

[37] Cicerone, 2. Teil, S. 176.

[38] Vgl. Schmerber, op. cit. S. 58 ff.

[39] Id. id. S. 60.

[40] Op. cit. S. 57.

[41] Der bezügl. Passus aus dem Schlußprotokoll des Konzils lautet:

« . . . In has autem sanctas et salutares observationes si qui abusus irrepserint, eos prorsus aboleri sancta synodus vehementer cupit, ita ut nullae falsi dogmatis imagines et rudibus periculosi erroris occasionem praebentes statuantur. Quod si aliquando historias et narrationes sacrae scripturae, quum id indoctae plebi expediet, exprimi et figurari contigerit, doceatur populus, non propterea divinitatem figurari, quasi corporeis oculis conspici vel coloribus aut figuris exprimi possit . . . Omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur . . . Postremo tanta circa haec diligentia et cura ab episcopis adhibeatur, ut nihil inordinatum aut praepostere et tumultuarie accomodatum, nihil profanum nihilque inhonestum appareat, quum domum Dei deceat sanctitudo. Haec ut fidelius observantur statuit sancta synodus, nemini licere ullo in loco vel ecclesia, etiam quomodolibet exempta, ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem, nisi ab episcopo approbata fuerit . . .»

(Canones et Decreta Sacrosancti Oecumenici Concilii Tridentini, sub Paulo III. Julio III. et Pio IV. Pontificibus Maximis. Ratisbonae MDCCCLXVI. — Sessio XXV coepta die II. absoluta die IV. Decembris MDLXIII. De invocatione, veneratione et Reliquiis Sanctorum et Sacris Imaginibus. pag. 163 s.

[42] Op. cit. pag. 243 ff.

[43] Trattato della Pittura e Scultura, Uso, et Abuso loro. Composto da un Theologo, e da un Pittore. Stampato ad instanza de' Sig.ri Odomenigico Lelonotti da Fanano e Britio Prenetteri. Fiorenza MDCLII. — Die Verfasser beziehen sich öfters auf Molanus.

[44] Ueber Stefano Maderna vgl. Baglione, op. cit. pag. 231 ff.

[45] Vgl. hierüber Diego Angeli, op. cit. pag. 90. — Die Inschrift in S. Cecilia lautet:

En Tibi Sanctissimae Virginis Caeciliae Imaginem
Quam ipse integram suo sepulcro vidi
Eandemtibi prorsus eodem Corporis Situ Hoc Marmore expressi.

[46] De Stendhal, Promenades dans Rome. Vol. II. pag. 152. (Edition Calman-Lévy).

[47] Von Stefano Maderna befinden sich in Rom folgende Werke: S. Maria Maggiore, Cappella Paola: Ein Basrelief mit einer Schlachtenszene; Putten im Fries und zur Seite des borghesischen Wappens über der Türe in die Sakristei. — S. Giovanni in Laterano: Ein anbetender Engel soll sich nach Baglione «ne' lati della Croce» befinden; wo er bei dem borrominischen Umbau hingekommen ist, kann nicht festgestellt werden. — S. Cecilia: Die Statue der Heiligen. — S. Lorenzo in Damaso: Statue des hl. Carl Borromaeus, früher «auf einem Altar in der Nähe der Sakristei», jetzt vor einem Pfeiler des Mittelschiffes. — S. Maria di Loreto: Zwei Engel zur Seite des Hochaltars. — S. Maria sopra Minerva: Zwei Engel am Grabe Clemens VIII. Pace: Die Figuren des Friedens und der Gerechtigkeit auf dem Hochaltar.

[47a] Cicerone S. 177.

[48] Id. id. S. 864.

[49] Ueber den Begriff der «grazia» vgl. Schmerber, op. cit. S. 53 ff.

[50] Dejob, op. cit. pag. 180, «Il se promenait, dit-il, près du tombeau de Pétrarque, à Arquà, quand l'ombre du Poète lui apparut et lui révéla que Dieu l'avait condamné à errer jusqu'à ce que ses poésies amoureuses eussent été refondues «mais» a dit Malipieri «je croyais que, sous le nom de Laure, tu célébrais la sagesse divine».

[51] Id. id. pag. 184.

[52] «Trattato della Pittura e Scultura» op. cit. pag. 87: «E quanto a' luoghi principali, e patenti delle città, quali sono le piazze, si veggono in pocchissimo (le immagini de' falsi dei); trattone quelle che hanno le fonti, ove alla volta riposta apparisce l'immagine del falso Dio Nettuno; che però il Pontefice Sisto V. sù la

fonte dell'Acqua Felice in Roma comandò, che si collocasse la statua, non di Netunno, ne d'altro falso Dio, mà del famoso Capitano Moisè . . .»

[53] Schmerber, op. cit. S. 25: «Sacre Immagini, o Sacre istorie, talmente rappresentate, che potessero partorir frutti di Christiana pietà in chi lo mirava, . . . e nella settimana Santa non volle mai dipignere se non cose appartenenti alla Passione del Signore . . .»

[54] Trattato, op. cit. pag. 279. «Dicesi di più che Innocenzo IX. Pontefice di molta virtù, teneva in una segreta camera la figura di se stesso dipinto in un letto con forma di moribondo, e circondato da molti che l'aiutavano à passar felicemente quel punto spaventoso, e quel terribile momento, à quo pendet aeternitas. Et egli ricorreva à quel misterioso ritratto, e considerava se medesimo, quando era per andar in Concistoro; e quando far dovea qualche importante risolutione . . .»

[55] Eberhard Gothein, Ignatius von Loyola. Halle 1885. S. 29.

[56] Via Compendii ad Perfectionem Statui Religioso competentem octiduano itinere emetienda Duce S. Ignatio de Loyola, interprete P. Francisco Neumayr S. J. II vol. Augustae, Monachii et Ingolstadii MDCCLVII. — Vol. I, pag. 4. Meditationem hanc (et omnes alias) cum pausis legere, satis est. — I. pag. 55. Lege devote et cum pudore (De peccatis propriis). — I. pag. 78. Lege lente et tremens (De Judicio). — I. pag. 88. Lege cum pausis et horrore (De Inferno). — I. pag. 194. Lege cum affectu compassionis (De desolationibus animi). — I. pag. 205. Lege cum affectu tenero (De injuriis Christi). — I. pag. 223. Lege cum fide viva (De resurrectione Christi). — I. pag. 240. Lege tanquam in extasi esses (De Amore Dei).

[57] Id. id. pag. 89 s. (De Inferno): «S. Pater vult fieri hanc Meditationem per applicationem sensum. Itaque I. vide globos flammarum denso fumo involutos, et instar rubei fulguris ad horrorem oculorum intermicantes. 2. Audi stridorem dentium, inutiles ejulatus, sera lamenta et blasphemata fremitus desperantium, cum vana sine viribus ira. 3. Odorare mephitim corporum in stagno sulphureo ex foetente sudore tabescentium. 4. Gusta ex phiala irae Dei venenum aspidum, quod intoxicat viscera cum horrendis torminibus. 5. Tange carbonem, et sensu percipe ignis inferni vim ustivam omnia membra depopulantem, atque in ipsas ossium medullas furentem. Frustra maleferiati homines de igne metaphorico se solantur. Ignis metaphoricus corpus tam parum urit, ac ignis pictus. Locus corporeus est: patiens corporeus: consequesus est, ut et agens corporeum sit, etsi agat simul in spiritus, miris, sed veris modis. Nota bene».

[58] Id. id. vol. I. pag. 72 (De morte): «Corpus abit in tumulum, et cessant omni sensuum oblectamenta. Mors oculos effodit, aures abscidit, truncavit nares, linguam eruit, totum hominem excoriavit. Vah'. quis aspectus est mortui, quem, dum viveret, supra Deum amabas, aut timebas! Anima abit ad judicium . . .»

[59] Padre Paolo Segneri, della Compagnia di Giesù. Opere, Tomo Secondo (Prediche) Venezia MDCCXII. — Pag. 82: «Se tanto ricche, se tanto adorne son quelle parti del mondo, che rispetto a' Beati son come appunto le sotteranee caverne da lor tenute vilipese, e neglette sotto i lor piè; che sarà di que' gebinetti ove debbono risiedere; che di quelle sale ove debbono discorrere, che di que' giardini ove debbono solazzarsi? Se tale è l'artificio dell'infimo pavimento, qual sarà delle volte o delle soffitte? Se tale è lo splendore del mero lastrico, qual sarà degli adobbi e delle tappezzerie?»

[60] Nencioni. Il Barocchismo. — La Vita italiana nel Seicento, pag. 270.

[61] Via Compendii, op. cit. I. pag. 16. (Filii saeculi): «Illi infelices in sterili solo plantati quam raro hortulanum nanciscuntur, qui perite, ac sedulo putet fodiat stercoret riget: et ecce! anni tot sunt, a quo tempore positus ego sum in medio Paradisi!»

[62] Id. id. I, pag, 76. «Bonus miles non temere quidem mortem provocat: sed, cum opus est, vitam contemnit. Desinit bonus esse cum amore

sanitatis fugit incommoda aëris, itinerum, regionum: aut amore vitae tremit ad pericula, quibuscum magna facinora nunquam non sunt connexa. O turpis ignavia! tot millia militum ego quotidie video primam juventutem, et avitum sanguinem immolare Principibus, et in pericula atque incommoda praecipitare vel lectu horrenda: et ego in obsequiis tibi praestandis sic metuo mortis imaginem, ut pueri spectrum ab umbra pictum? Vah! . . .»

[63] Teresa de Jesus, Obras. Bruselas MDCCXL. — Das «Su Magestad» als Bezeichnung Gottes findet sich fast auf jeder Seite dieses zweibändigen Werkes.

[64] Segneri, op. cit. pag. 212 s. — «Ma io si qui che vorrei un' energia, un' efficacia pari al successo che mi resta da raccontare. Non prima il Sacerdote comparve con la sacra Pisside in mano avanti la stanza, dove si giacea la malata, che subito dalla finestra di contro si levò un furiosissimo vento, che gli serrò con un' impeto spaventoso le porte in faccia. Corsero i servidori per riaprirle, ma ben tosto hebbero spaventati a fuggire. Perchè si cominciò a sentir repentinamente dentro quella camera un tal fracasso di strascinate catene, un calpestio di piedi, un dibattimento di mani, una confusione di voci cosi tartaree, che ben pareva esservi quivi racchiuso un piccolo inferno.» «Venne uno stuol di Diavoli, quasi Stormo avidissimo di avoltoi.»

[65] Via Compendii, op. cit. I, pag. 52 s.: (De peccatis propriis, obsecratio) «Tibi, tibi uni debeo, JESU mi! Tu Agnus Dei es: qui tollia peccata mundi: et mea tollis! heu! mea, quibus offendi tantillus tantum! meas quibus offendi Dominum tam potentem temerarie! tam sapientem stulte! tam bonum crudissime! tam sanctum impudentissime! mea, quibus imaginem summi Domini ad summam ejus ignominiam in me delevi . . Tu tollis peccata mea: Tu pro me placas Patrem! Tu Creaturas tuas exarmasti, ne mihi nocere possent . . . Erravi! Tu a me aversas concitasti adversum te! conceptam adversum me rabiem impie in te effuderunt! et ego evasi incolumis! . . Ita incolumis! Te Deum laudamus! . . Sed non innoxius: miserere mei Deus! . . Reus sum tuae mortis, Deicida sum! . . Parcat Deus! parcant Angeli! parcant Daemones! Ego mihi non parcam. Vindicabo scelus, et sic vindicabo (Audite me Superi!, audite Inferi! Audi terra!) sic vindicabo, ut, qui delevi in me Creatoris imaginem, similis fiam Redemptori, similis Crucifixo! Flagra, spinae, clavi, lancae, funes, catenae, crux, vos mihi servietis pro penicillo. Felix hora! Cor ardet odio adversum me! Io! ardeat amplius!»

[66] Conciones Quadragesimales, Reverendissimi Panigarolae Episcopi Astensis, Ordinis S. Francisci, translatae ex lingua italica in linguam latinam per Rev. Patrem Antonium Kerbekium Lovaniensem, S. Theologiae doctorem etc. Moguntiae MDCII. Pag. 8 ss.: «Homo in Paradiso fuit arbor, in tentatione folium, ex Paradiso expulsus factus est stipula, quia dum ex alto cecidimus, facti sumus folium, et quia in terram cecidit per carnalitatem sumus stipula et vigorem charitatis erga Deum perdidimus. Hinc optime, quia folium sumus et stipula, demonstrari potuisset exinde nostra miseria, melius forsitan quam per cineres. Maxime cum homo quasi flos egreditur et conteritur et fugit velut umbra. Imo vita nostra cum flore comparari potuisset, qui cito nascitur et arescit. Sed quare per umbram non expressit Ecclesia? quare non per foenum? Omnis enim Caro foenum. In summa, foenum, umbra flores, stipula, folium et aliae quam plurimae similitudines invenire Ecclesia sancta potuisset ad declarandum hominis instabilitatem et fragilitatem nihilominus ex omnibus, quae ex Sacra Scriptura adduci poterant, dixit homini: Quia pulvis es. Scitisne quare . . . An forsitan ideo factum putatis eo quod omnes aliae similitudines metaphorice sunt intelligendae? Haec autem non tantum in se habet mysterium, sed etiam homini optime convenit, quia non solum pulvis ex sua levitate vitae nostrae fragilitatem demonstrat, sed etiam quia ex cinere formati sumus et ideo dicitur: in pulverem reverteris.»

[67] Vgl. Dejob, op. cit. pag. 315.

[68] Id. id. pag. 132.

[69] Panigarola, op. cit. pag. 12: «Attendite quaeso bene. Dicit homo: o Domine, rememorare quia caro sumus, quasi dicat. Quare tu cum tanta severitate punis me propter peccata mea? Non consideras meam fragilitatem? Rememorare quod caro sim. Nunquam ego sum lapis aut ferrum? Si vis quod sim fortis, constans sine peccatis, quare me ita fragilem fecisti? Rememorare quia caro sum. Et ideo tempera tuam severitatem. Memento quod sicut lutum feceris me. — Deus vero eadem hominis argumenta retorquet in ipsum hominem, et dicit: O homo, concedisne, ut dicis, quod sis de terra? Utique Domine concedo. Quare igitur ita superbis? Quare te non humilias? O miser, miser, memento quia cinis es! — Respondet homo: Verum quidem est, Domine, quod erraverim, sed debeone aliquid ultra mortem temporalem pati, cum mors sit poena gravissima? Ad quid tanta severitas? O Domine, Domine, parce, parce, magna est enim mortis temporalis poena. Memento quia in pulverem reduces me. — Ad quod Deus: Si per hoc excusare te velis quod mori debeas ut tibi parcam et poenas mitigem, quare igitur non cogitas te moriturum? Ita enim vivis, quasi nunquam moriturus esses. O miser, quaeris excusationem in peccatis aggravando tuam ipsius conscientiam. Memento igitur quia in cinerem reverteris!»

[70] Baglione, op. cit. pag. 193. «Ed un giorno in Napoli, io stesso il vidi, che prendendo un carbone e con esso sopra un marmo facendo alcuni segni, subito vi mise dentro i ferri, e senz'altro disegno vi cavò tre figure dal naturale . . .»

[71] Op. cit. pag. 170: «Egli divorava, per così dire, il marmo».

[72] Milizia, op. cit. pag. 175. «Lasciò il Bernini il lavoro delle Statue per i suoi scolari, e riserbò per se lo scoglio, che lo stimò di difficilissimo travaglio.»

[73] August Schmarsow, Barock und Rokoko. Leipzig 1897. S. 214.

[74] Cicerone, op. cit. S. 179.

[75] Vgl. Schmerber, op. cit. S. 85 ff.

[76] Trattato, op. cit. pag. 188: «Le sacre immagini si dipingano simili, quanto si può al loro vero naturale».

[77] Baldinucci, op. cit. pag. 135.

[78] Id. id. pag. 136.

[79] Cicerone, op. cit. S. 183.

[80] Cicerone, S. 188.

[81] Im Sommer 1905 ist eine der dekorativen Figuren auf einem Spitztürmchen des Mailänder Doms vom Blitze getroffen und beim Herunterfallen zerschmettert worden.

[82] Vgl. Schmerber, op. cit. S. 159 ff.

[83] Op. cit. S. 416.

[84] Baldinucci, op. cit. pag. 130: «E concetto universale ch'egli sia stato il primo che abbia tentato di unire l'architettura colla scultura e pittura in tal modo, che di tutto si facesse un bel composto».

[85] Vgl. Schmerber, op. cit. S. 78 ff.

[86] Molanus, op. cit. Cap. XXXIII. (In picturis cavendum esse quidquid ad ibidinem provocat.)

[87] Trattato, op. cit. pag. 38: «La sentenza di questi due dottori si è, che non debbasi giudicare impura un'opera precisamente per essere ignuda: alla cui sentenza aggiungo il parere d'un altro giuditioso Theologo, il quale mi disse, che stimava potersi dipingere un' immagine d'huomo o di donna affatto ignuda, con tal dispositione di membra, e attitudini, e con piegature, e intrecciature tanto artificiose delle parti, che non comparisca alcuna sconvenevole dishonestà.»

[88] Id. id. pag. 41: «Sono cosi grandi le tentationi del Nimico, che stimerei ben fatto, che tutte le figure, si facessero honeste; e non solo le donne e gli huomini, mà i fanciulli ancora, e gli Angeli si coprissero di vaghi panni».

[89] Id. id. pag. 43.: «Può avvenire (e talvolta è avvenuto) che l' immagini de' santi, essendo affatto ignudi, cagionino brutti incentivi ne' cuori humani; e che donde s'aspettava gratioso rinfresco di purità, si riceve focoso impeto d'intem-

peranza: e in caso tale quell'immagini si possono giudicar scandalose, almeno per accidente, e si devono levar dall'aspetto pubblico de' spettatori, ovvero coprire almeno quelle parti, à cui la modestia prescrive il coprimentn. L'istesso humanato figliuolo di Dio, che è fonte di Santita, s'espone à fedeli in Croce, spogliato si, ma non affatto ignudo, e in tutto privo di velo.

[90] Id. id. pag. 299.

[91] Id. id. pag. 331.

[92] Id. id. pag. 324 s.: «Narrasi un arguto, e gratioso avviso del Sig. Cardinal Bellarmino, Personaggio eccellentissimo non tanto nelle dottrine, quanto nelle dignità, e nelle virtù. Egli un giorno se n'andò per visitar un gran Signore, nel cui Palazzo entrando, vidde in più luoghi statue senza vestimenta, e in tutto nude; e giudicando necessario il rimedio per tale oscenità, quando giunse al primo incontro di quel Signore, dissegli gratiosamente e con dolce riso. Nell'entrar di questo suo Palazzo Signore, io ho visto certi poveri Ignudi, e molto bisognosi di veste: credo certo che la sua pietà e clemenzà a presto commanderà che siano proveduti. Penetrò l'acutezza dell'avviso quell'accorto personaggio; lo ricevè in grado e non lasciò passar molto tempo senza dar, con efficace comando, il necessario rimedio per quella nuda impudicitia, dichiarata dal saggio Cardinale con nome di povertà . . .»

[93] Dejob, op. cit. pag. 257.

[94] Vgl. Schmerber, op. cit. S. 63.

[95] Rossi, Storia della letteratura italiana, Vol. III. pag. 17.

[96] Passeri, op. cit. pag. 347 s.

[97] Id. id. pag. 173.

[98] Id. id. pag. 401.

[99] Cavalier Marino: L'Adone. Con gli Argomenti del Conte Fortuniano Sanvitale e l'Allegorie di Don Lorenzo Scoto. Firenze 1901. Canto VIII. str. 59:

> Tra' poderosi e nerboruti amplessi
> del robusto amator la giovinetta
> geme, e con occhi languidi e dimessi
> dispettosa si mostra e sdegnosetta.
> Il viso invola a i baci ingordi e spessi
> e nega il dolce, e più negando alletta;
> ma mentre so sottragge e gliel contende,
> nelle scaltre repulse i baci rende.

[100] Id. id. Canto VIII. str. 64:

> Come fiamma per fiamma accresce foco,
> come face per face aggiunge lume,
> o come geminato a poco a poco
> prende forza maggior fiume per fiume;
> così 'l fanciullo a l'inonesto gioco
> raddoppia incendio e par che si consume,
> e tutto in preda a la lascivia ingorda
> de la modestia sua non si ricorda.

[101] Dejob, op. cit. pag. 184.

[102] Marino, op. cit. Canto VIII, str. 42 ss.:

> Ma da più Ninfe è circondato e chiuso
> che non voglion soffrir ch'innanzi passi.
> Qual dal bel fianco la faretra scioglie,
> qual gli trae la cintura e qual lo spoglie.
>
> A l'importuno stuol che l'incatena,
> non senza scorno il Giovinetto cede;
> e salvo un lento vel, che 'l copre a pena
> nudo si trova dalla testa al piede.

Gira la vista allor lieta e serena
a la sua Diva, e nuda anco la vede,
ch'ogni sua parte più segreta e chiusa
confessa agli occhi ed a la selva accusa.

Ella tra 'l verde dell'ombrosa chiostra
vergognosetta trattasi in disparte,
sue guardinghe bellezze or cela or mostra,
fà di se stessa in un rapina e parte.
Impallidisce, indi i pallori mostra,
sembra caso ogni gesto ed è tutt' arte . . .»

103 Id. id. Canto VIII. str. 30 (La Lusinghiera):

Spesso ad un nido di passere volgea,
che sull' albor garrian, gli occhi incostanti,
e la succinta, anzi discinta gonna
scorciava più che non conviensi a donna.

104 Burckhardt versuchte zwar, der Kunst des Barockstils ein tieferes Verständnis abzugewinnen, und es ist ihm, trotz seiner Abneigung gegen diese Periode, größtenteils gelungen. Aber selbst Werke Berninis, die leicht zugänglich sind, blieben ihm unbekannt, so nach seiner eigenen Angabe (Cicerone S. 184) die hl. Bibiana, und wohl auch das wichtige Porträt Franz I. in Modena, da es im Cicerone nicht erwähnt wird.

105 Cicerone S. 179.

106 Die Zeichnungen sind veröffentlicht bei Fraschetti, op. cit. pag. 369.

107 Vgl. Schmerber, op. cit. S. 78 ff.

108 Schmarsow, op. cit. S. 215.

109 Cicerone S. 181.

110 Artur Weese, München, eine Anregung zum Sehen. Leipzig 1907. — S. 41.

111 Fraschetti, op. cit. pag. 47: «Nelle opere condotte dall'artefice dopo i sessant'anni si rileva uno sforzo esagerato dello spirito, che, nell'impotenza della mano, cerca con originali concezioni di mascherare la inferiorità della forma.

112 Op. cit. S. 16.

113 Baldinucci, op. cit. pag. 132: «Egli stimò esser questo un pregio particolare del suo scalpello . . . di saper ad un certo modo accoppiare insieme la Pittura e la scultura».

114 Wölfflin, op. cit. S. 19.

115 Die Madonna im Dom zu Tivoli ist als ein Werk Berninis erwähnt bei: Fabio Gori, Viaggio Pittorico-Antiquario da Roma a Tivoli e Subiaco ecc. Roma 1855. — (Pag. 39, Duomo: Nell'altare della Concezione la statua della Vergine in marmo bianco lunense fu scolpita dal Bernini.) — Milizia erwähnt dieses Werk nicht. — In einem Buche des 18. Jahrhunderts über die Kirchen von Tivoli: Crocchiante, Giov. Carlo. L'Istoria delle Chiese della Città di Tivoli, Roma MDCCXXVI. ist zwar in ausführlicher Weise die Sakristei beschrieben, die nach Berninis Zeichnungen angelegt wurde (Cap. XI, pag. 65: Abbiam detto di sopra che a rimpetto della Cappella della Beata Vergine appallata la Madonnina, v'è un'altra simile Cappella, senz'altare. la quale per entro è fabbricata in forma ovale, ed ornata di stucchi coll'arma del Card. S. Croce, che fecela fabbricare ed in capo di questa è collocato il fonte battesimale. In faccia all'ingresso di essa Cappella v'è la porta, per la quale si passa alla sagrestia fatta altresì fabbricare dal mentovato Card. S. Croce col disegno del Cav. Bernini celebre architetto, e Scultore; ed è lunga la medesima palmi LVI, e larga palmi XXX). aber von der in Frage stehenden Madonnenstatue sind nur die Wundertaten aufgezählt, die sie bisher gewirkt hat.

116 Vgl. Wölfflin, op. cit. S. 46 ff.

[117] Op. cit. S. 79. — Wenn man die Entwickelung der plastischen Kunst nur vom kirchlich orthodoxen Standpunkt aus betrachtet, so würde man von selber zu dieser Meinung Strzygowskis gelangen.

[118] Baldinucci, op. cit. pag. 139: «Diceva che il Laocoonte, e'l Pasquino nell' antico avevano in se tutto il buono dell'arte, perchè vi si scorgeva imitato tutto il perfetto della natura, senza affettazione dell'arte. Che le più belle statue che fossero in Roma eran quelle di Belvedere, e fra quelle, dico fra le intere, il Laocoonte per l'espressione dell'affetto, ed in particolare per l'intelligenza, che si scorge in quella gamba, la quale per esservi già arrivato il veleno; apparisce intirizzita; diceva però che il Torso, ed il Pasquino gli parevano di più perfetta maniera del Laocoonte stesso, ma che questo era intero e gli altri no. Fra il Pasquino ed il Torso esser la differenza quasi impercettibile, nè potersi ravvisare che da uomo grande, e più tosto migliore essere il Pasquino.»

[119] Hier wäre auch noch auf die Aehnlichkeit der psychologischen Einflüsse hinzuweisen, die auf die Barockperiode des 17. Jahrhunderts und auf die Künstler der pergamenischen Gigantomachie einwirkten. Die Bedingungen waren ähnliche: das Griechentum hatte sich die halbe Welt unterworfen, Pergamon selber stand fortwährend gegen die Barbaren gerüstet. Die Plastik zeigt nun ganz verwandte Erscheinungen wie diejenige Berninis. Wölfflin zitiert aus einem Aufsatz von Bruns im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, V. 287 folgende Stelle: «Die Künstler erreichen durch scharfe Gegensätze von Licht und Schatten, sowie durch entsprechende Massengruppierung in hohem Maße, was wir als malerische Wirkung zu bezeichnen pflegen.» — Der Ausdruck Barock für jene Periode der Antike ist durchaus berechtigt und zutreffend. Auch Strzygowski weist darauf hin, wie diese Erscheinungen in der Kunst aus dem ganz neuen Lebensgefühle sich erklären, das sich in der Nation mit der plötzlichen Ausdehnung des eng begrenzten Griechentums durch Alexander Bahn brach. Op. cit. S. 78. —

[120] Dejob, op. cit. pag. 28 L. Im XVII. Jahrhundert erlebte die Divina Commedia in Italien 3 Auflagen, Petrarcas Canzoniere 17, Ariosts Orlando dagegen 38.

[121] Rossi, op. cit. pag. 21.

[122] Marino, op. cit. Canto VIII;

Argomento:

Perviene Adone a le delizie estreme,
e prendendo tra lor dolce trastullo
l'innamorata Dea e'l bel fanciullo
a la meta d'amor giungono insieme.

Aus der Allegorie:

«Adone che si spoglia e lava significa l'uomo che datosi in preda alla carnalità e attuffandosi dentro l'acque del senso rimane ignudo e privo degli abiti buoni e virtuosi.»

[123] Id. id. Canto VII (Le Delizie). Aus der Allegorie: «Il nascimento di Venere prodotto dalle spume del mare vuol dire che la materia della genitura (come dice il filosofo) è spumosa e l'amore del coito è falso.»

[124] Döllinger und Reusch, op. cit. S. 291.

[125] Via Compendii, op. cit. Vol. II. pag. 243: «Mores mali Angeli Ignatius in tribus imaginibus exhibet, in imagine belliducis, amasii et rixosae mulieris. Belliducem agit, quia diligenter explorat ex qua parte homo debilior sit: ex hac aggreditur . . . Amasii personam assumit, quando phantasiam foedis imaginibus implet, commiscet humores, invitat lenociniis ad omnem licentiam: simulque id enixe curat, ut lateat . . . Mulier rixosa, si maritum habeat timidum, nunquam erit pax domi: in mancipatu vivet infelix et ex nutu uxoris in dificillimis, atque vilissimis ministeriis occupabitur. Ipse per ignaviam in culpa est. Jurganti feminae constanti vult silentium imperet: tacebit et tergum vertet. Ita daemon

tam imbecillis quam pervicax est, terribilis timido, contemptibilis magnanimo. Mores Boni Angeli contra ita compositi sunt, ut prudentis Magistri, qui discipuli errores reprehendit, ne abeant in consuetudinem, ut providi Medici qui non cessat urgere aegrum ad morbi confessionem, donec omnium symptomatum fiat conscius: ut amans Pater filio audaci severus, timido blandus. —

126 Panigarola, op. cit. pag. 687: «Meministis quod habetur in Ioanne, qualiter impleta est domus ex odore unguenti; quando Magdalena unguentum effudit, sed qualis est ille odor, nisi de quo dicitur in Canticis, Trahe me post te, curremus in odorem unguentorum tuorum? Odor sanctissimus qui intantum placuit CHRISTO Domino nostro benedicto. Odor qui generat amorem, amor qui parturit odorem, odor qui calefacit et accendit voluntatem, odor qui illuminat intellectum, et finaliter amor, qui amantem sibi unit, odor qui expellit daemonum suggestiones pessimas.»

127 Vgl. Fraschetti, op. cit. pag. 177.

128 Molanus, op. cit. Kap. XV. (In Imaginibus, quamvis sunt idiotarum libri, multa tamen metaphorice et allegorice recte appingi) «Neque enim tam rudus est populus, ut nullas in picturis metaphoras et translationes assequatur: multas enim assequitur, etiamsi significationem earum a nullo Doctore acceperit.»

129 Schmarsow, op. cit. S. 223.

130 Id. id. S. 224.

131 Cicerone, S. 186.

132 Ernesto Masi, La Reazione Cattolica — La Vita Italiana nel Seicento. Miliano, pag. 49.

133 Vgl. Baldinucci, op. cit. pag. 116. — Auch der Statue der Gerechtigkeit am Monument Pauls III. (Giulia Farnese) war es nicht besser ergangen; sie war, angeblich nach einem auf sie verübten Sittlichkeitsattentat, mit Blech verhüllt worden. Vgl. Valéry, Voyages historiques et littéraires en Italie etc. Paris 1833 Vol. IV, pag. 8.

134 Cicerone, S. 529.

135 Die Inschrift lautet:

Sapientis Aegypti insculptas figuras
Ab Elephanto
Belluarum Fortissima
Gestari Quisquis Hic Vides
Documentum Intellige
Robustae Mentis Esse
Solidam Sapientiam Sustinere

136 Op. cit. S. 222.

137 Cicerone, S. 185.

138 Gabriele d'Annunzio, Orazione a Giosuè Carducci, Milano 1907.

«Ippocrate aveva deposto nel tempio di Delfo, tra le statue divine, uno scheletro di bronzo esattamente costruito. Egli non sapeva forse d'aver sollevato sul piedestallo il modello del mondo, la completa bellezza fatta di logica necessità.

La futura arte latina rinnoverà, consapevole, la consecrazione osata dal saggio di Coo che i greci immaginaron discendente di Eracle; poichè l'ossatura umana, macchina meravigliosa fra tutte, ordinata e congegnata in ogni sua parte alla sua destinazione terribile, ci significa in silenzio la parola della più certa gioia: Apprendi a considerare bello ciò che è necessario.»

139 Im Vatikanischen Museum (Sala degli Busti I, Nr. 384) befindet sich ein marmorner antiker Skelett-Thorax. Doch scheint dieser nur zu anatomischen Studien gedient zu haben, da sich daneben (Nr. 382) ein in Größe und Gestalt vollkommen übereinstimmender Thorax befindet, dessen Haut vorn geöffnet ist und die beiden Lungenflügel und den Magen sehen läßt.

140 Cicerone, S. 185.

141 Grimm, op. cit. Bd. II. S. 421.

[142] Gurlitt, op. cit. S. 254.

[143] Letti, op. cit. Vol. II. pag. 93: «(Alessandro VII.) godeva non poco di ricevere in udienza gli Ambasciatori, dentro una camera piena di Teschi di morti, ed à vista della bara fatta fare per seppellirvisi doppo morto, e tutto ciò per haver sempre fresca la memoria della morte innanzi i suoi occhi.»

[144] Vgl. Masi, op. cit. pag. 50 61 s.

[145] Ranke, op. cit. Bd. II. S. 178.

[146] Bellarminus de Clericis I, cap. 30: «Respondeo, principem quidem ovem ac spiritualem filium pontificis esse, sed sacerdotem nullo modo filum vel ovem principis dici posse, quoniam sacerdotes et omnes clerici suum habent principem spiritualem, a quo non in spiritualibus solum sed etiam in temporalibus reguntur.» — (Mitgeteilt bei Ranke, op. cit. Bd. II. S. 333. Note.)

[147] Gio: Paolo Oliva, S. J. Prediche dette nel Palazzo Apostolico e dedicate ad Alessandro VII. P. M. Venetia MDCLXIV. pag. 13: «Non ci è Tesoro nè più copioso nè più nobile della Vita Ecclesiastica, la quale co' riverberi delle Mitre ecclissa gli splendori delle corone.»

Pag. 405: «La Vita Ecclesiastica ha prerogativi di abiti anche porporati, hà troni più elevati da' seggi ducali, hà regni superiori à' diademi reali.»

[148] Panigarola, op. cit. pag. 410: «Sacerdos, inquit S. Hieronymus est stomachus in corpore toto qui sanus sanat, aeger inficit omnia. Sint saeculares infirmi, nihilominus si clerus est sanus, omnia bona sunt speranda . . . Nam cum clerus sit lumen, et si deficit, mundus tenebrosus erit. Si sal sumus, si deficit mundus insipidus erit . . . Constantinus Caesar in Concilio Niceno vocat Sacerdotes Patronos et Patres. Theodosius Caesar sese humiliat ante S. Ambrosium et lachrymas emisit. Attila rex Hunnorum videns Leonem Papam et clerum arma deposuit. Maxima sunt Sacerdotum praerogativa . . .»

[149] Segneri, op. cit. pag. 627: «Ancor' i Turchi, se no'l sapete, hanno usato a' nostri Sommo Pontefici sommo ossequio; onde non si può credere quanto fossero e onorevoli i vanti, e splendidi i nomi, co' quali Innocenzo Quarto venne esaltato da più Soldani del popolo Saracino, che nelle risposte date a' suoi brevi Apostolici lo chiamarono Signor d'altissimo Soglio; santo, illustre, puro, eccellente, spirituale, disprezzatore delle cose terrene, capo della Religione Cristiana; savio, sublime, beatissimo; fiducia de' Sacerdoti e de' Religiosi; ajuto de' Prelati e de Cherici . . .»

[150] Leti, op. cit. Vol. I. pag. 7: «Chè però nel tempo di Sisto V., di Gregorio XV., i Persiani, o Giapponesi, mandarono i loro Ambasciatori in Roma, gloriandosi non poco dell' amicitia de' Pontefici, come quelli che da loro vengono stimat, Prencipi grandi e de' primi dell' Italia, la qual grandezza li move a cercarne la corrispondenza.»

[151] Erdmannsdörffer, op. cit. Bd. I. S. 472.

[152] Leti, op. cit. Vol. I. pag. 114: «Pensavano di dare una Città a ciascuno de' Cardinali fatti da loro, che passavano molto più delle due parti, acciò la godessero come Prencipi assoluti durante la lor vita, con la facoltà assoluta di poter ogni uno trasferirla a' suoi e cosi far tanti Prencipi quanti Cardinali. Sopra tutto s' erano risoluti di dare uno Stato intiero, e come dicono Avignone, al Cardinal Richelieu, per alcuno de' suoi Nipoti, e ciò per obbligarlo a far condiscendere li Francesi à volerli prestare ajuto per un' intrapresa si grande.»

[154] Id. id. Vol. I. pag. 133: «Più di quattro titoli saltarono in testa d' Urbano, sino a tanto che li venne in pensiero di dare a' Cardinali il titolo d' Eminenza, come in effetto li diede, per soddisfare con questo non già la dignità Cardinalitia, mà l' ambitione de' suoi Nipoti, la qual cosa vedendo i Prencipi, per non essere inferiori a' Cardinali nel titolo, presero quello d'Altezza, ricevendo non poco disgusto i Barberini di ciò.»

[155] Id. id. Vol. I. pag. 125: «Un mio amico hebbe la curiosità di contare tutte le mosche, che li Barberini havevano fatto metter quà, e là, cosi nella Cità di Roma,

come anco nello Stato, e ne contò più di dieci mila, tanto in pittura che in scoltura, cioè per dove passava.»

[156] Id. id. Vol. II. pag. 106: «. . . che non si veggono per Roma, che muraglie imbianchite, che legni indorati, che Altari colorati, e in somma toltone quella gran macchina d' Alessandro fatta nella Piazza di San Pietro tutto il resto in Roma consiste in apparenze esteriori, tanto per le cose materiali quanto per le spirituali.»

[157] Id. id. Vol. I. pag. 204: «Procuravano questi mesi passati i Nipoti, e particolarmente Don Agostino, e Don Mario fratello del Pontefice, d'insinuar nella menta di questo, altri pensieri che quelli si vastosi, e sopratutto li messero in testa, di non voler più impiegar tanti denari per la fabbrica di suddetta macchina di San Pietro, dubbitando loro che manchi il denaro alle macchine particolari, che hanno fatto e che vanno giornalmente facendo.

Mà il Pontefice, conservando sempre nell' interno del suo cuore i soliti pensieri, si sdegnò non poco di questi consigli con detti suoi parenti, ordinandogli di non ingerirsi ad impedirlo di seguire i suoi gusti, già che loro volevano seguire i loro senza che esso li perturbasse in alcuna maniera, tanto più che s' era risoluto di ricevere egli medesimo la gloria, e non lasciarla ad un altro Pontefice, il quale non havrebbe mancato d' usurparsi tutto l'onore, con collocare le sue armi, benchè avesse poco, e niente posta la mano all' opera.»

[158] Fraschetti, op. cit. pag. 299 s. Was es mit der «Frechheit» Berninis die man ihm heutzutage vorwirft, für eine Bewandtnis hat, dürfte dieses Beispiel künstlerischer Selbstlosigkeit und Achtung vor dem Werke anderer zur Genüge beweisen.

[159] Schmarsow, op. cit. S. 221.

[160] Venturi, op. cit.

[161] Grimm, op. cit. Bd. I. S. 40.

[162] Op. cit. pag. 17: «Credete a me, che egli ha pure da venire, quando che sia, un qualche prodigioso ingegno, che in quel mezzo, e in quel fondo ha da fra due gran moli proporzionate alla vastità del tempio.»

Die Anekdote findet sich auch in ähnlicher Form bei Milizia, op. cit. pag. 170: «Si racconta che andando un giorno il Bernini in compagnia di bravi artisti, Annibale Carracci nell' uscir da San Pietro, rivoltosi a mirar quella vecchia Confessione, esclamò: Si troverà qualche sublime ingegno, che faccia una confessione corrispondente a così augusto Tempio! Il Bernini sotto voce diesse sospirando: Ah foss' io quegli.»

[163] Man fürchtete, daß bei den Ausgrabungen für die Fundamente die Sarkophage der Apostel nicht aufgefunden würden, und daß damit eine Jahrhunderte lange Ueberlieferung unheilbar bloßgestellt wäre. Urban VIII. fand den Ausweg, die Fundamentierung bloß auf den Teil außerhalb der vermutlichen Grabstätte beschränken zu lassen. Cfr. Fraschetti, op. cit. pag. 56.

[164] Die Inschrift am Pantheon lautet:

Urbanus VIII. Pont. Max.
Vetustas Aenei Lacunaris
Reliquias
In Vaticanas Columnas et
Bellica Instrumenta Conflavit Ut Decora Inutilia
Et Ipsi Prope Famae Ignota
Fierent
In Vaticano Templo
Apostolici Sepulchri Ornamenta
In Hadriana Arce
Instrumenta Publicae Securitatis
Anno Domini MDCXXXII. Pont. IX.

[165] Vgl. Gaetano Bossi: La Pasquinata «Quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini». Roma 1898. — Pag. 48 ss.

[166] Id. id. pag. 88.

[167] Cicerone S. 536.

[168] Guattani, op. cit. Vol. II. Pag. 78 s.: «Toglivi per un momento (con la fantasia) le torte, e infilavi le dritte: aggiungegli sopra un architrave, (per cui son fatte le colonne), che sostenga una cupola, una calotta, ciò che vuoi e vedrai che ne sorte. Osserva pure tali confessioni per tutte le antiche basiliche ristaurate a' nostri giorni; che miserabile ornamento! Trasportale con l'idea in San Pietro, dentro quell' immensa Crociera, fra pilastri Corintii arditissimi, in mezzo a un mucchio di Colonne torte decoranti i Piloni, e sotto il Caos di quella cupola: colonne tali ti parranno bastoni, candele invece di colonne» —

[169] Die Säulen der alten Confession sind abgebildet bei Heinrich Baron von Geymüller, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. Stuttgart 1898. Bd. I. S. 43.

[170] Guattani, op. cit. Vol II. pag. 79, Zitiert Plinius, Historia Naturalis liber IV. § 11; «Metaponti Templum Junonis vitigineis columnis stetit».

[171] Man wollte in diesen Verzierungen eine Rache des Künstlers gegen einen hohen kirchlichen Würdenträger erblicken, der die Familienehre eines dem Meister befreundeten Bildhauers verletzt haben soll. Vgl. Fraschetti, op. cit. pag. 65.

[172] Cicerone S. 182.

[173] «Il Trono di Dio fra gli huomini collocato nel Vaticano. Panegirico in onore della Cattedra di San Pietro.» Segneri, op. cit.

[174] Cicerone S. 191.

[175] Ranke, op. cit. Bd. III. S. 468.

[176] Milizia, op. cit. pag. 178.

[177] Venturi, op. cit.

[178] Gabriele d'Annunzio, Elegie Romane, Libro II. In San Pietro:

> L'Abside è nel mistero raccolta. Un' ombra rossastra
> occupa il vano. Al fondo luce il metallo, enorme.
>
> Sorgono scintillando per l' ombra le quattro colonne
> che nel pagano bronzo torse il Bernini a spire.

[179] Vgl. Burckhardt, Cicerone S. 910.

[180] Id. id. S. 912.

[181] Venturi, op. cit.

[182] Baldinucci, op. cit. pag. 59.

[183] Cicerone, S. 191.

[184] Doellinger und Reusch. op. cit., S. 322, Note. Die Heiligsprechung fand am 16. Februar 1622 statt, und die Namen der zu Kanonisierenden wurden in folgender Reihenfolge verlesen: Isidor, Ignatius von Lojola, Franz Xaver, Teresa, Philippus Neri. — Die Rangstreitigkeit bei diesem Anlaß ist für den zeremoniellen Geist der Epoche sehr charakteristisch. Vgl. hierüber Ranke, op. cit. Bd. III. S. 63f.

[185] Obras de la Gloriosa Madre Santa Teresa de Jesus, op. cit. Tomo I. Autobiografia cap. 29. pag. 138: «Quiso el Señor, que viesse aquì algunas veces esta vision, via un Angel cabe mi azia el lado izquierdo, en forma corporal . . . No era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecia de los Angeles muy subidos, que parece todos se abrasan: deven ser los que llaman Seraphines . . . Viale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecia tener un poco de fuego: este me parecia meter por el corazon algunas veces, y que me llegava a las entrañas, al sacar me parecia las llevava consigo, y me dexava toda abrasada en amor grande de Dios.»

[186] Taine, op. cit. S. 260.

[187] De Stendhal, Promenades dans Rome. Paris, ed. Calman-Lévy, Vol. I. pag. 275: «Sainte Thérèse est représentée dans l'extase de l'amour divin; c'est l'expression la plus vive et la plus naturelle. Un ange qui tient en main une flêche semble découvrir sa poitrine pour la percer au cœur; il la regarde d'un air tran-

quille et en souriant. Quel art divin! quelle volupte? Notre bon moine croyant que nous ne comprenions pas, nous explicait ce groupe: E un gran peccato, a-t-il fini par nous dire, que ces statues puissent présenter facilement l'idée d'un amour profane.»

Nous avons pardonné au cavalier Bernin tout le mal qu'il a fait aux arts. Le ciseau grec a-t-il rien produit d'égal à cette tête de Sainte Thérèse? Le Bernin a su traduire, dans cette statue, les lettres les plus passionnées de la jeune Espagnole.»

Aehnlich, aber mehr verurteilend. äußert sich ungefähr zur selben Zeit Valéry, dessen Werk: Voyages historiques et Littéraires für die damalige Zeit eine ähnliche Bedeutung hatte wie die Reisehandbücher für die heutige. Er schreibt, op. cit. Vol. IV. pag. 109: «Ce célèbre groupe, quoique expressif, pittoresque, manque de goût, de naturel, de convenance et de la grace décente que demandait le sujet. L'ange prêt a lancer son dard symbolique n'est qu'un espèce de Cupidon dévot, assez embarassé de ses nouvelles fonctions, et l'état, la pose renversée de la Sainte, semblent plutôt une pamaison des sens qu'une extase de l'âme.»

Man sieht, selbst der Ton der Beurteilung hat sich nur wenig geändert!

[188] Vgl. Hahn, G. (S. J.) Die Probleme der Hysterie und die Offenbarungen der hl. Terese. Deutsch von Paul Prina, Leipzig 1906. — Als das Buch schon auf den Index gesetzt und die französische Ausgabe vom Buchhandel zurückgezogen war, erschien das gegen seine These gerichtete Werk seines Ordensgenossen Père Louis de San, Etude pathologique-théologique sur Sainte Thérèse. Louvain et Paris 1886. — Ueber die Hysterie oder Epilepsie vgl. Hahn, S. 111. Anmerkung 2:

«Ab emissa professione in conventu Incarnationis per triennium tali nervorum contractione vexata fuit, ut acutissimos dolores illi causaret. Iacebat in lecto ita impedita ac inhabilis ut nec unum tantum digitum manus movere posset. Reliquo etiam tempore vitae suae semper fuit male affecta. Saepe enim epilepsiam, pleuritidem, paralysim, corporis tremores, vomitum per singulas noctes, febres valde frequenter passa fuit . . . (Auditorum Rotae facta Paulo V. P. P. Relatio altera II. pars, art. 16 apud Acta Sanctae Theresiae, pag. 287.)

[189] Ueber die Erscheinungen der hysterischen Krise, namentlich der dritten Periode derselben (attitudes passionelles) vgl. Hahn, op. cit. S. 30.

[190] De San, op. cit pag. 25. Nota 2: (Auditorum Rotae facta ad Paulum P. P. V. relatio de ejus virtutibus, art. XII.) Nunquam tentationes carnis experta fuit. Unde moniales vexatas voluptate pro ignarantia sua ad confessarios remittebat.

[191] Die Liebe zu Gott besingt die Heilige in einem ihrer Gedichte folgendermaßen:

A questa divina union
Del amor con que yo vivo,
Haze à Dios ser mi cautivo,
Y libre mi corazon:
Mas causa en mi tal passion
Ver à Dios mi prisionero,
Que muero porque no muero.

(Diese göttliche Vereinigung der Liebe, mit der ich lebe, macht Gott zu meinem Gefangenen und mein Herz frei. Aber Gott in meiner Gefangenschaft zu sehen, verursacht in mir solches Leid, daß ich sterbe, weil ich nicht sterbe.)

Obras, op. cit. Vol. II, pag. 361. Auch in ihren Prosaschriften, ganz abgesehen von ihrem Kommentar zum hohen Lied, hat Teresa Ausdrücke gewählt, die auf der Grenze der göttlichen und irdischen Liebe stehen; z. B.: «Gozan sin entender como gozan: està el alma abrassandose en amor, y no entiende como ama: conoce que goza de lo que ama, y no sabe, como lo goza: bien entiende que no es gozo que alcanza el entendimiento a dessearle.» (Man genießt ohne zu begreifen, wie man genießt: die Seele verzehrt sich vor Liebe, und begreift nicht, wie sie liebt: sie erkennt, daß sie dessen genießt, was sie liebt und weiß nicht, wie

sie seiner genießt: sie versteht wohl, daß es nicht ein Genuß ist, den der Verstand zu erreichen strebt.) Obras, Vol. I. Camino de perfeccion, Cap. XXV, pag. 291.

[192] Masi, op. cit. pag. 63: «L'Adone è il vero poema epico del' 600, il poema della voluttà sentimentale, dissimulata sotto il velo ipocrita dell' allegoria.»

[193] Vgl. Ranke, op. cit. Bd. II, S. 289.

[194] Nencioni, op. cit. pag. 270.

[195] Mit Recht weist Wölfflin (op. cit. S. 73) darauf hin, wie sehr die himmlisch-erotischen Werke der Barockzeit mit den irdisch-erotischen unserer Gegenwart (Tristan und Isolde) verwandt sind: «Man wird nicht verkennen, wie sehr gerade unsere Zeit hier dem italienischen Barock verwandt ist. In einzelnen Erscheinungen wenigstens. Es sind die gleichen Affekte, mit denen ein Richard Wagner wirkt. «Ertrinken, — versinken — unbewußt — höchste Lust!» — Seine Kunstweise deckt sich denn auch vollständig mit der Formgebung des Barock . . .»

Auf die Verwandtschaft Richard Wagners mit den großen Barockmeistern weist auch Nietzsche hin.

[196] Das von Baldinucci, op. cit. pag. 59 mitgeteilte Gedicht des Mgr. Pier Filippo Bernini lautet:

Un sì dolce languire
Esser dovea immortale;
Ma perchè duol non sale
Al cospetto divino,
In questo sasso lo eternò il Bernino. —

Einem Gedichtband jener Zeit, der berühmte Bilder und Statuen beschreibt, entnehme ich eines der vier Gedichte auf die Gruppe Teresas: D. Theresiae Statua. Bernini in Corneliorum Sacello apud Discalceatos. Epigr. XLIII.

Dum tota fervet intimis medullis
Teresa, crescit et coruscus ignis,
Amore flante Numinis; severam
Ad alteram vocatur hinc palaestram.
Intaminatum vulnera pectus.
Nam visus Aliger, Deo jubente,
Comisque blandusque, et serenus ore,
Ferox sed armis, et manu trisulcum
Vibrante telum, cuspide exacuta
Haurire venas Virginis, sinumque.
Vulnus, dolorem, languidumque pectus
Testatur ipsum marmor, arte fictum.
Quis credat? Infractumque frigidumque,
Durumque saxum, tela ceu beata
Perfert almae Virginis: frequenter
Anhelat, aestuatque, conciditque.
Doletque, languet, et mori videtur.

(Silos, Joannes Michael, Bituntinus, Pinacotheca sive Romana Pictura et Sculptura, Libri Duo, in quibus excellentes quaedam qua profanae, qua sacra, quae Romae extant, Picturae, ac Statuae, Epigrammatis exornantur. Roma 1678 Pag. 189.)

[197] Cicerone S. 190.

[198] Emile Zola, Rome. Bibliothèque Charpentier, Paris, pag. 308: « . . . Le jeune homme raconta, qu'il s'était levé avant le soleil, pour aller passer une heure devant la Sainte Thérèse du Bernin. Quand il ne l'avait pas vu depuis huit jours, il disait en souffrir, le coeur gros de larmes, comme de la privation d'une Maîtresse très aimée. Et il avait des heures, pour l'aimer ainsi, différemment, à cause de l'éclairage: le matin, de tout un élan mystique de son âme, sous la

lumière d'aube que l'habillait de blancheur; l'après-midi de toute la passion rouge du sang des martyrs, dans les rayons obliques du soleil couchant, dont la flamme semblait ruisseler en elle.

Ah! mon ami, déclarait-il de son air las, les yeux noyés de mauve, ah! mon ami, vous n'avez pas idée de son troublant et délicieux réveil, ce matin.... Une vierge ignorante et pure, et qui, brisée de volupté, ouvre languissement les yeux; encore pâmée d'avoir été possédée par Jesus... Ah! c'est à mourir!»

199 Ueber die Wichtigkeit des Andreaskreuzes als formales Konstruktionsprinzip vgl. Strzygowski, op. cit. S. 23 und 99.

200 Schmerber, op. cit. S. 168.

201 Baldinucci, op. cit. pag. 109.

202 Jakob Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens. Basel 1898. S. 44.

203 Die Büste in Modena wurde früher irrtümlich als Costanza Buonarelli bezeichnet; Fraschetti hat nachgewiesen, daß es eine vor 1626 entstandene Madonna ist (op. cit. pag. 51).

204 Cicerone, S. 517, 521. 523.

205 Ueber Borromini vgl. Passeri, op. cit. pag. 383—389.

206 Vgl. Bellori, Gio: Pietro. Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni, co' loro ritratti al naturale. II. Edizione, Roma MDCCXXVIII. Pag. 151: « . . . un'altro gruppo di due statue grandi della decollazione di San Paolo per la Chiesa de' Padri Barnabiti di Bologna, edificatovi da esso il maggiore altare con la facciata magnificamente. Alessandro espresse il Santo ginocchione con le mani legate avanti, aspettando il colpo, e 'l manigoldo di dietro vibra la spada con le braccia alzate per ferirlo.»

207 Ueber Baratta vgl. Passeri, op. cit. pag. 196—216.

208 Vgl. Fraschetti, op. cit. Cap. XXXVIII.

209 Ueber Du Quesnoy vgl. Passeri, op. cit. pag. 83—98, sowie Bellori, op. cit. pag. 165: «Fece il deposito di Giovanni Ase, un putto, che con una mano velata si asciuga le lagrime della guancia, e con l'altra spegne la face della vita umana appoggiato ad un teschio di morte . . . Fu questo collocato nella Chiesa della sua nazione in Campo Santo, donde fu poi levato passati alcuni anni.»

210 Ueber die Künstler, die in Santa Maria dell' Anima und speziell diejenigen, die in der Annenkapelle dort arbeiteten, vgl. Graevenitz, G. von: Deutsche in Rom. Leipzig 1902. (Ueber die Annenkapelle speziell S. 113f.)

VERZEICHNIS DER HAUPTSÄCHLICH BENÜTZTEN UND ZITIERTEN LITERATUR.

Achelis, Prof. Dr. Thomas. Die Ekstase in ihrer kulturellen Bedeutung. Berlin 1902.

Angelis, Diego. Le Chiese di Roma. Roma 1903.

d'Annunzio, Gabriele. Le Elegie Romane. Nuova Edizione Milano MCMV.

d'Annunzio, Gabriele. Orazione a Giosuè Carducci. Milano 1907.

Baglione, Giovanni, Romano. Le vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori, dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi die Papa Urbano VIII. nel 1642. Napoli MDCCXXXIII.

Baldinucci, Filippo. Vita del Cavaliere Gio: Lorenzo Bernino. Milano 1812.

Bellori, Gio: Pietro. Le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, co' loro ritratti al naturale. II. Edizione, Roma MDCCXXVIII.

Bernino, Domenico. Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino descritta da Domenico Bernino suo figlio e dallo stampatore dedicata all' Eminent. mo e Rever. mo Signore Il Card. Lodovico Pico della Mirandola. Roma 1713.

Bossi, Gaetano. La Pasquinata «Quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini». Roma 1898.

Burckhardt, Jakob. Der Cicerone. Zweiter Teil: Neuere Kunst. 1. und 2. Abschnitt: Skulptur und Architektur. Siebente Auflage. Leipzig 1898.

Burckhardt, Jakob. Erinnerungen aus Rubens. Basel 1898.

Canones et Decreta Sacrosancti Oecumenici Concilii Tridentini, sub Paulo III. Julio III et Pio IV. Pontificibus Maximis. Ratisbonae MDCCCLXVI.

Crocchiante, Giovanni Carlo. L'Istoria delle Chiese della Città di Tivoli. Roma MDCCXXVI.

Dejob, Charles. De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques. Essai d'introduction à l'histoire littéraire du siècle de Louis XIV. Paris 1884.

De San, Père Louis, S. J. Etude pathologique-théologique sur Sainte Thérèse. Louvain et Paris 1886.

De Stendhal, Promenades dans Rome. I[e] Volume. Paris, chez Calman-Lévy.

Döllinger, Joh. Jos. Ign. von, und Reusch, Fr. Heinrich. Die Selbstbiographie des Kardinals Bellarmin, lateinisch und deutsch, mit geschichtlichen Erläuterungen. Bonn 1887.

Erdmannsdörffer, Dr. B. Deutsche Geschichte vom Westphälischen Frieden bis zum Regierungsantritt Friedrichs des Großen. Berlin 1892.

Fraschetti, Stanislao. Il Bernino. La sua Vita, la sua Opera, il suo Tempo. Con Prefazione di Adolfo Venturi. Milano 1900.

Geymüller, Dr. Heinrich Baron von. Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. Stuttgart 1898.

Gori, Fabio. Viaggio pittorico-antiquario da Roma a Tivoli e Subiaco ecc. Roma 1855.

Gothein, Eberhard. Ignatius von Loyola. (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte). Halle 1885.

Graevenitz, G. v. Deutsche in Rom. Leipzig 1902.

Grimm, Hermann. Leben Michelangelos. 11. Auflage. Berlin und Stuttgart 1904.

Guattani, Gius. Ant. — Roma descritta ed illustrata dall' Abbate Giuseppe Guattani Romano, in questa seconda Edizione corretta ed accresciuta. Roma 1805.

Gurlitt, Cornelius. Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart 1887.

Hahn, G. (S. J.) Die Probleme der Hysterie und die Offenbarungen der heiligen Therese. Deutsch von Paul Prina. Leipzig 1906.

Hettner, Hermann. Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert. Zweites Buch: Das Zeitalter Friedrichs des Großen.

Knackfuß, Künstlermonographien. Bd. X. Murillo von H. Knackfuß. — Bd. XXX. Correggio, von Henry Thode. — Bd. XLIII. Giotto, von Henry Thode. — Bd. XLIX. Tintoretto, von Henry Thode.

Kraus, Fr. Xaver, Dr. theol. Dr. phil. Lehrbuch der Kirchengeschichte für Studierende. 4. Auflage. Trier 1896.

La Vita italiana nel Seicento. Ernesto Masi, La Reazione Cattolīca. — Domenico Gnoli, Roma e i Papi nel Seicento. Enrico Nencioni, Barocchismo. Milano 1905.

(L ETI, GREGORIO) Il Nipotismo di Roma, o vero relatione delle Raggioni che muovono i Pontefici all'aggrandimento de' Nipoti. Del bene, e male che hanno portato alla chiesa doppo Sisto IV. sino al presente. II Vol. (Amsterdam) MDCLXVII. (Editio Elzeviriana).

Cavalier, Marino, L'Adone. Con gli argomenti del Conte Fortuniano Sanvitale e l'Allegorie di Don Lorenzo Scotto. Firenze 1901.

Milizia, Francesco. Memorie degli Architetti antichi e moderni. Quarta edizione accresciuta e corretta, dallo stesso autore. — Bassano 1785.

Molanus, Joannes Lovanensis (Jan van der Meulen). De Picturis et Imaginibus Sacris, Liber Unus: tractans de vitandis circa eas abusibus, et de earundem significationibus. Lovanii MDLXX.

Molinos, D. Michael de. Manuductio spiritualis, etc. Lipsiae MDCLXXXVII.

Muther, Richard. Geschichte der Malerei. Bd. III und IV. Leipzig 1900.

Nietzsche, Friedrich. Menschliches Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. 2. Band Leipzig.

Oliva, Gio: Paolo. S. J. Prediche dette nel Palazzo Apostolico e dedicate ad Alessandro VII. P. P. Venetia MDCLXIV.

(Panigarola) Conciones Quadragesimales, Rev. mi Panigarolae, Episcopi Astensis, Ordinis S. Francisci. translatae ex lingua italica in linguam latinam per Reverendum Patrem Antonium Kerbekium Lovaniensem, S. Theologiae Doctorem etc. Moguntiae MDCII.

Passeri, Giambattista. Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673. Roma 1772.

Ranke, Leopold. Die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat im 16. und 17. Jahrhundert. 3 Bände. Berlin 1834.

Reusch, Dr. Friedrich Heinrich. Der Index der verbotenen Bücher. Ein Beitrag zur Kirchen- und Literaturgeschichte. Bonn 1885. Zweiter Band, erste Abteilung. S. 610—618. (Der Quietismus.)

Ricci, Corrado. Vita barocca. Milano 1904.

Rossi, Vittorio. Storia della letteratura italiana. Volume terzo: l'età moderna. Milano 1905.

Schmarsow, August. Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur. Leipzig 1897.

Schmerber, Dr. Hugo. Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Straßburg 1906.

Padre Paolo Segneri della Compagnia di Giesù. Opere, Tomo secondo (Prediche). Venezia MDCCXII.

Silos, Joannes Michael, Bituntinus. Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura, Libri Duo, in quibus excellentes quaedam, qua profanae qua sacrae, quae Romae extant, Picturae, ac Statuae, Epigrammatis exornantur. — Roma 1673.

Strzygowski, Josef. Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio Straßburg 1898.

Symbolae, Litterariae opuscula varia philologica, scientifica, antiquaria, signa lapides, numismata, gemmas et monumenta medii, aevi, nunc primum edita complectentes. Romae 1751—54. (Enthält Federicus Borromaeus De Picturis Sacris.)

Taine, Hippolyte. Reise in Italien. I. Band. Deutsch von Ernst Hardt. Leipzig 1904.

Teresa de Jesus, Obras de la gloriosa Madre Santa . . ., Fundadora de la Reforma de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, de la primera Observancia. Nueva Impresion. En Bruselas MDCCXL. Tomo Primero, pag. 1—340. Tomo segundo, pag. 325—367.

Trattato della Pittura e Scultura, Uso et Abuso loro. Composto da un Theologo, e da un Pittore. Stampato ad Instanza de' Sig.ri Odomen igico Lelonotto da Fanano e Britio Prenetteri (Giandomenico Ottonelli und Pietro da Cortona). Fiorenza MDCLII.

Valéry, M. Voyages historiques et Littéraires en Italie pendant les annees 1826, 1827 et 1828. Paris 1833. 5 vols.

Via Compendii ad Perfectionem statui Religioso competentem octiduano itinere emetienda duce S. Ignatio de Lojola, interprete P. Francisco Neumayr S. J. II. Vol. Augustae, Monachii et Ingolstadii MDCCLVII.

Venturi, Adolfo. Bernini. Aufsatz erschienen im «Pan», V. Jahrgang 1899, Heft I, Seite 57ff.

Weese, Artur, Renaissanceprobleme. Bern 1906.

Weese, Artur. München. Eine Anregung zum Sehen. Leipzig 1906.

Wölfflin, Heinrich. Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. München 1888 (2. Auflage 1907).

Zacher, Dr. Albert. Rom als Kunststätte (Bd. XVIII der «Kunst», Monographieen, herausgegeben von Richard Muther) Berlin.

Zola, Emile. Rome. Paris, Bibliothèque Charpentier.

* * *

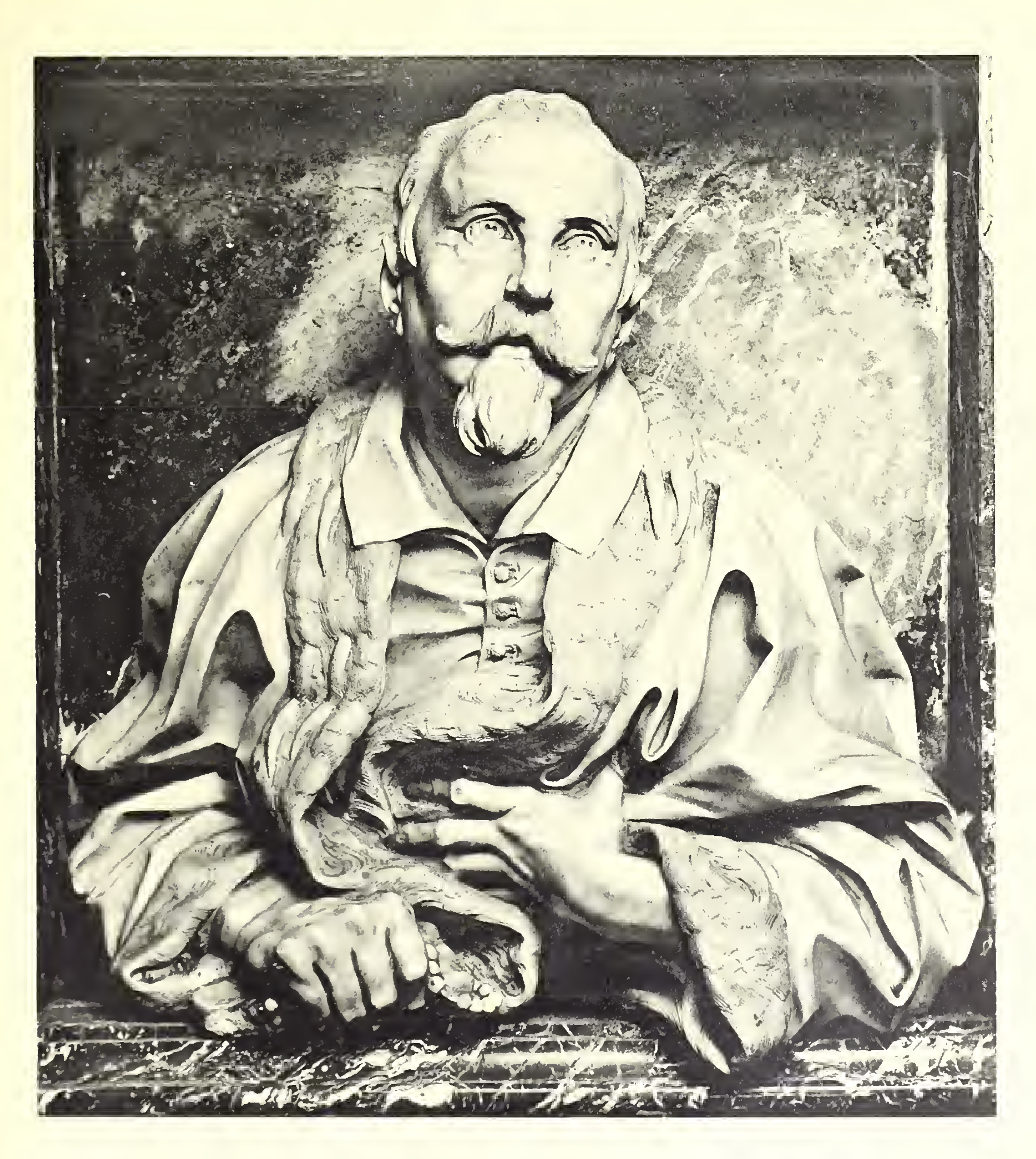
Während der Drucklegung dieser Arbeit erschien im Verlage von Julius Hoffmann in Stuttgart eine Monographie Friedrich Pollaks über Lorenzo Bernini. Es ist im höchsten Grade bedauerlich, daß dieses Werk, das zum ersten Mal einem deutschen Publikum im Zusammenhang die Tätigkeit des römischen Meisters vorführen will, ohne jede wissenschaftliche Kritik aus Fraschetti abgeschrieben wurde und von persönlichen Leistungen des Verfassers kaum mehr als einige temperamentvolle Urteile über frühere Kritiker enthält.

TAFELN.



Himmelfahrt des Apostels Petrus.
(Galerie Corsini, Rom.)





Grabmal des Arztes Fonseca, ca. 1670.
(Rom, S. Lorenzo in Lucina.)





Teilansicht der Kuppeldekoration von Sant' Andrea al Quirinale.

Rom 1678.



Engelstatue 1668.
Rom. S. Andrea delle Fratte.



Entwurf zu einem Grabmal

(Galerie Corsini, Rom.)





Grabmal Urbans VIII. 1692–47.
(Rom, St. Peter)





Zwei Mosaikmedaillons mit Skeletten.
(S. Maria della Vittoria, Rom.)



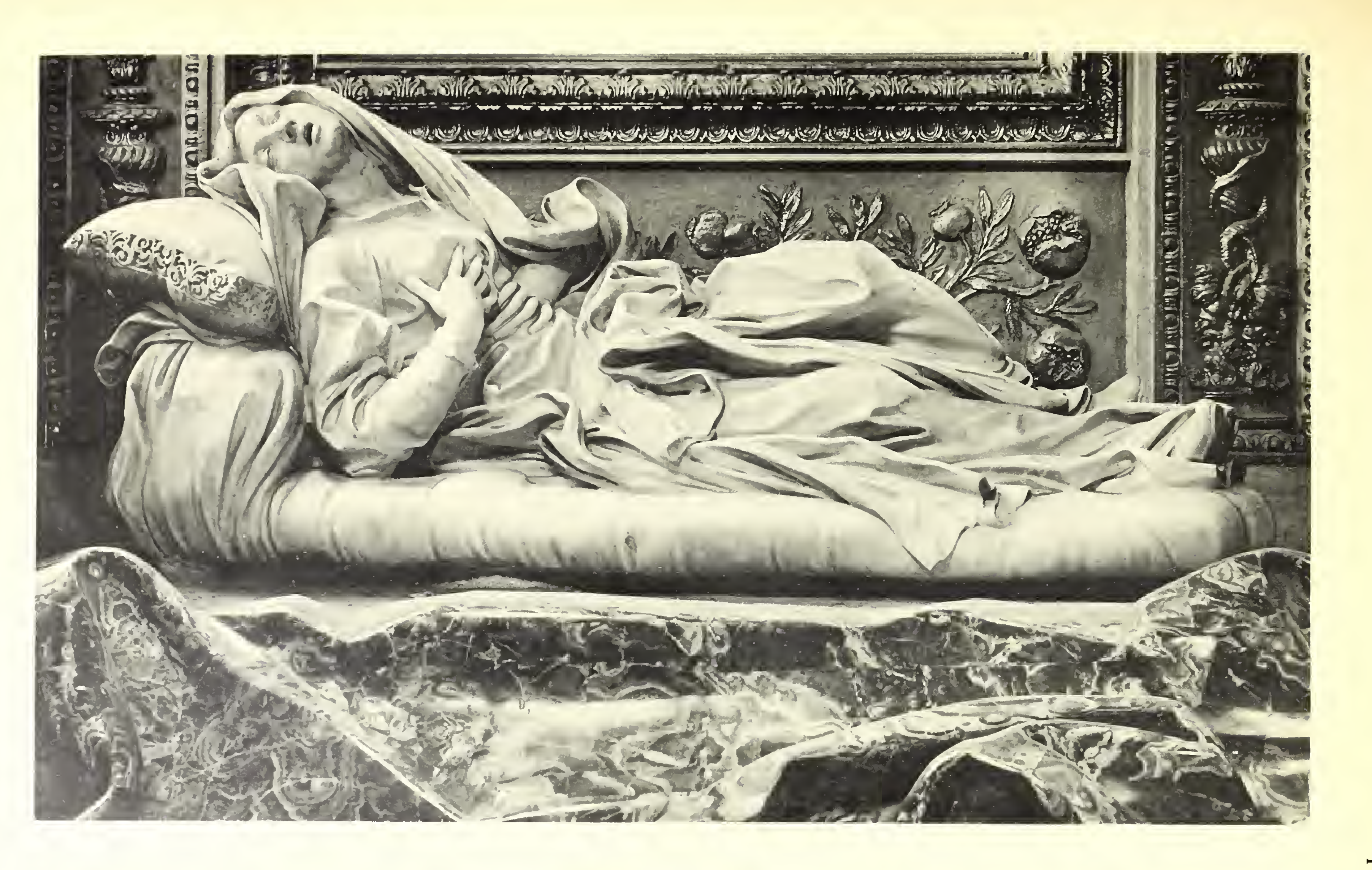


Die Verzückung der hl. Teresa, 1646.
(Rom, S. Maria della Vittoria, Kapelle Cornaro)





Die Verzückung der hl. Teresa, Detail 1646.
(Rom, S. Maria della Vittoria, Kapelle Cornaro.)



Dia selige Ludovica Albertona, 1675.
(Rom, San Francesco a Ripa)



24. Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Von *Wilhelm Pinder*. Mit 3 Doppeltafeln. 4. —

25. Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Von *Walter Rothes*. Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —

26. Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Von *Robert Hedicke*. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —

27. Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Von *Siegfried Weber*. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —

28. Kirchenbauten der Auvergne. Von *Felix Witting*. Mit 9 Abb. im Text. 3. 50

29. Rembrandt und seine Umgebung. Von *W. R. Valentiner*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

30. Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Von *C. Hasse*. Mit 15 Tafeln. 6. —

31. Die Schlange des Paradieses. Von *Hugo Schmerber*. Mit 3 Tafeln. 2. 50

32. Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Von *Wilhelm Suida*. Mit 35 Lichtdrucktafeln. 8. —

33. Don Lorenzo Monaco. Von *Osvald Sirén*. Mit 54 Lichtdrucktafeln. 20. —

34. Die Entstehung des jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. Von *Maximilian von Groote*. 3. —

35. Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Von *Adolf Krücke*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

36. Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Von *Wilhelm Pinder*. Mit 4 Doppeltafeln. 4. —

37. Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Von *Anton Groner*. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 3. 50

38. Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Von *Rudolf Bernoulli*. Mit 19 Abbildungen und 1 Uebersichtskarte. 4. —

39. Die «Madonna piccola Gonzaga». Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael. Von *Emil Jacobsen*. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 2. 50

40. Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Von *Hermann Wurz*. Mit 12 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. 5. —

41. Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. Von *Margarete Siebert*. 2. 50

42. Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Von Dr. *Hugo Schmerber*. Mit 30 Tafeln in Lichtdruck. 20. —

43. Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums. Von *Erwin Wurz*. Mit 83 Abbildungen. 8. —

44. Giacomo Barozzi da Vignola. Von *Hans Willich*. Mit 38 Abbildungen im Text und 22 Tafeln. 12. —

45. Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens. Von *Karl Grossmann*. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 8. —

46. Francesco Botticini. Von *Ernst Kühnel*. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 7. —

47. Die ravennatischen Sarkophage. Von *Karl Goldmann*. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 5. —

48. Die wichtigsten Darstellungsformen des hl. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgange des Quattrocento. Von *Detlev Freiherr von Hadeln*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 4. —

Verlag von J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

49. Studien zu Michelangelo. Von *Fritz Burger*. Mit 6 Lichtdrucktafeln und 7 Autotypien. 3. —
50. Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur. Von *Fritz Burger*. Mit 37 Lichtdrucktafeln und 49 Abbildungen im Text. 20. —
51. Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena. Von *Emil Jacobsen*. Mit 55 Abbildungen auf 26 Tafeln. 8. —
52. Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen. Von *Emile Mâle*. Mit 127 Abbildungen im Text und 1 Lichtdrucktafel. Deutsch von *L. Zuckermandel*. 20. —
53. Meister- und Schülerarbeit in fra Angelicos Werk. Von *Alois Wurm*. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 4. —
54. Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci. Von *Alexandra Konstantinowa*. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 6. —
55. Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre. Von *Hans von der Gabelentz*. 14. —
56. Leonardostudien von *Hans Klaiber*. 6. —
57. Zur Kunst der Bassani. Von *Ludwig Zottmann*. M. 47 Abb. auf 26 Taf. 10. —
58. Ueber die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri. Von *Adolf Gottschewski*. Mit 45 Abbildungen auf 18 Tafeln. 8. —
59. Das Quattrocento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie der Akademie. Von *Emil Jacobsen*. Mit 120 Abb. auf 56 Tafeln. 20. —
60. Vita e Opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore. Con poesie e documenti inediti del *Leandro Ozzola*. Con 41 illustrazioni in 21 tavole. 20. —
61. Anfänge und Entwickelungsgänge der alt-umbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsienesischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der umbrischen Malerei. Von *Walter Rothes*. Mit 46 Abb. auf 25 Tafeln. 10. —
62. Der Kruzifixus in der bildenden Kunst. Von Dr. *Gustav Schönermark*. Mit 100 Abbildungen. (gebd. M. 12.—) 11. —
63. Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E.-M. Falconet (1716—1791). Von *Edmund Hildebrandt*. Mit 75 Abbildungen auf 33 Lichtdrucktafeln. 15. —
64. Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen. Von *Max Ermers*. Mit 34 Abbildungen auf 17 Tafeln. 10. —
65. Die Grundrißentwicklung der römischen Thermen. Nebst einem Verzeichnis der erhaltenen altrömischen Bäder mit Literaturangaben. Von *Ernst Pfretzschner*. Mit 67 Abb. auf 11 Doppeltafeln in Lichtdruck. 8. —
66. Eine Gebäudegruppe in Olympia. Von *Albert Schwarzstein*. M. 5 Tfln. 3. 50
67. Antikes Traufleisten-Ornament. Von *Martin Schede*. Mit 81 Abb. auf 12 Lichtdrucktafeln. 6. 50
68. Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. Von *Andy Pointner*. Mit 39 Abb. auf 22 Lichtdrucktafeln. 20. —
69. Der Felsendom in Jerusalem und seine Geschichte. Von *Richard Hartmann*. Mit 5 Lichtdrucktafeln. 4. 50
70. Jesuitismus und Barockskulptur in Rom. Von *Walther Weibel*. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 6.—
71. Das Pelargikon. Untersuchungen zur ältesten Befestigung der Akropolis von Athen. Von *August Köster*. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3.50

Unter der Presse:

Kritisches Verzeichnis der Handzeichnungen zu den Medicigräbern. Von *Julius Baum*. Mit zahlreichen Abbildungen.

Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst. Von *Erich Becker*.

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.